

MAX FRISCH UND FRIEDRICH DÜRRENMATT:
BETRACHTUNGEN ÜBER IHRE
GEISTESHALTUNG UND ARBEITSWEISE

von Konrad Scheible

Nicht zum erstenmal in der Geschichte der deutschsprachigen Literatur sind am literarischen Himmel der Schweiz Dioskuren erschienen; ein Vergleich unserer beiden Zeitgenossen mit Gottfried Keller und C. F. Meyer würde vielleicht manche Ähnlichkeit erkennen lassen, etwa zwischen C. F. Meyers protestantischem Christentum und Friedrich Dürrenmatts vom Zweifel bedrohten, aber doch klar faßbaren Protestantismus auf der einen, dem diesseitig ausgerichteten Realismus Kellers und Frischs existentialistischem Humanismus auf der anderen Seite. Zusammenhänge sind gerade im Blick auf Keller zu erkennen, wenn Frisch z.B. den *Grünen Heinrich* "den besten Vater, . . . den man nur haben kann," nennt.¹ In dem Kleinstaat Andorra bei Frisch und der Stadt Güllen bei Dürrenmatt mag man sogar etwas vom Kellerschen Seldwyla wiedererkennen. Aber einmal wird ein solcher historischer Vergleich allzu leicht zum Prokrustesbett, zum anderen würden ihm schon aus den Unterschieden im Werk Schranken erwachsen: Wo sich Gottfried Keller und in viel stärkerem Maße noch C. F. Meyer vergeblich um das Drama bemüht haben, scheint es Frisch und Dürrenmatt vergleichsweise fast in den Schoß zu fallen.

Dies ist umso erstaunlicher, als der schweizerdeutsche Beitrag zum deutschsprachigen Drama historisch recht gering ist. Ganz offensichtlich war die Schweiz früher für das Drama nicht der geeignete geistige und gesellschaftliche Nährboden. Der heutige Wandel auf diesem Gebiete muß zunächst auch deswegen überraschen, weil nach 1945 weder im westlichen noch im östlichen Teil Deutschlands überzeugende und durchschlagende Bühnenwerke in Erscheinung getreten sind. Brecht und Zuckmeyer zum Beispiel sind keine Gegenbeweise, da sie der älteren, vor dem National-

Editor's Note: Mr. Scheible is Oberstudienrat at the Gymnasium Geislingen (Steige) in Germany.

sozialismus emigrierten Schriftstellergeneration angehören und von ihrer eigenen Substanz zehren, oft sogar, wie vor allem Brecht, auf ältere Versionen ihrer Stücke zurückgreifen.

Ein Neuanfang schien *Draußen vor der Tür* (1947) des dann früh verstorbenen Wolfgang Borchert zu sein; allerdings handelte es sich hierbei ursprünglich um ein Hörspiel, eines der frühesten der Nachkriegszeit, mit dem Untertitel: "Ein Stück, das kein Theater spielen und kein Publikum sehen will." Hörspiele sind dann im Nachkriegsdeutschland in großer Zahl entstanden; man braucht nur an Namen wie Günter Eich, Leopold Ahlsen, Walter Jens und Fred von Hoerschelmann erinnern. Offenbar gedieh das Hörspiel als Kunstform im geistigen Klima der Nachkriegszeit, da hier die dramatische Technik des Konflikts abgelöst ist durch das Miteinander und Nebeneinander von Stimmen als Ausdruck der Bewußtseinsanalyse. Bezeichnenderweise spielt auch die Lyrik in der nachkriegsdeutschen Literatur eine bedeutende Rolle. Frisch kommentierte die Situation folgendermaßen, als ihn Horst Bienek nach den Ursachen fragte, warum es so wenig junge deutsche Bühnenautoren gäbe:²

Das Theater, im Gegensatz zur Lyrik, bezieht sich immer auf eine Gesellschaft. Schon äußerlich. Es braucht keineswegs eine bejahte Gesellschaft zu sein, aber eine, die sich stellt. In der Schweiz zum Beispiel ist es nach wie vor das Bürgertum. Welche Gesellschaft soll ein deutscher Stückeschreiber sich zum Partner nehmen, nachdem die bürgerliche Gesellschaft, die Brecht mit der Dreigroschenoper noch benützen konnte, im Nationalsozialismus sich selbst begraben hat, ohne daß eine andere Gesellschaft daraus hervorgegangen ist. . . . Das Theater ist eine politische Anstalt, ist Auseinandersetzung mit einer Gesellschaft, die ihr Bekenntnis lebt oder korrumpiert.

Die Frage, ob sich eine solche Gesellschaft inzwischen wieder formiert hat und in welchem Sinne, kann hier nicht besprochen werden. Anzeichen sind jedenfalls vorhanden, ebenso Ansätze zu einer Auseinandersetzung auf der Bühne mit ihr; im politischen Raum ist die Konfrontation längst deutlich sichtbar.³

Aus dem Werk und der geistigen Haltung Frischs und Dürrenmatts ist die Schweiz als politische und gesellschaftliche Lebensform auf keinen Fall wegzudenken; man hat z.B. geglaubt, für das Werk Dürrenmatts als Voraussetzung die "hélvétitude" sehen zu müssen, eine Haltung, die "wenig vom sozialen Unglück kenne und zu den Weltaffären genügend Distanz, aber trotzdem genügend Kontakt mit ihnen habe."⁴ Über die Bedeutung der Distanz—in einem übertrageneren Sinne—bei Dürrenmatt wird später noch zu reden sein; man gewinnt jedenfalls den Eindruck, daß bei Frisch

als dem kosmopolitischeren und am Politischen stärker engagierten Autor diese "hélvétitude" weniger stark zu spüren ist; die bekannten kritischen und selbstkritischen Auslassungen in Reden, in seinem Tagebuch und im Werk verraten bei aller Heimatliebe eine größere innere Distanz zur Schweiz, als sich dies bei Dürrenmatt erkennen läßt. Es tut diesem offenbar weniger Abbruch, daß er auch mit der Schweiz seine grotesken Späße treibt und sie satirisch keineswegs verschont, weil das Publikum eben auf diese Späße anspricht, während es Frisch seine analysierende und bohrende Kritik viel weniger gerne abnimmt. Bänziger, als Schweizer mit diesen Zusammenhängen intim vertraut, drückt dies so aus:⁵ "Darum klatscht man über ihn, während über Dürrenmatt unzählige Anekdoten kursieren."

Ein Blick auf das Biographische gibt in der Tat Hinweise darauf, wie manche Verschiedenheit in der Geisteshaltung und im Schaffen erklärt werden kann. Man braucht dabei nicht so weit zu gehen wie Bänziger, der zu glauben scheint, daß es vielleicht mit Frischs "bunterer Ahnentafel" (österreichische, württembergische Einflüsse) zusammenhänge, daß ihm sein "Vaterland so häufig zum Problem" werde.⁶ Ebenso wenig kann man ja aus der Tatsache, daß Dürrenmatts Vorfahren aus dem engeren Bereich des Kantons Bern stammen, etwas Nachweisbares für seine Geisteshaltung herleiten. Wesentlicher erscheinen hier doch Elternhaus, Biographie und Veranlagung. Dürrenmatt gehört zu jenen Sprößlingen aus protestantischen Pfarrerrfamilien, deren Leben und Werk auf den ersten Blick im Gegensatz zu ihrer Herkunft zu stehen scheint. Das Erbe des Großvaters, des Satirikers Ulrich Dürrenmatt aus Konolfingen im Kanton Bern, setzt sich dagegen in sehr auffälliger und konsequenter Weise in der Tätigkeit des Enkels fort. Immerhin gehört die Literatur hier also, im Gegensatz zu Frisch, zur Familientradition im weiteren Sinne. Es wird noch deutlich werden, daß offensichtlich auch der Beruf des Vaters und der Einfluß des Elternhauses stark im Schaffen des Sohnes wirksam sind. Bei Frisch ist von derartigen Einflüssen sehr viel weniger zu spüren. Sein Vater, Sattlerssohn und selbstgelernter Architekt, hatte vor allem anderen den Ehrgeiz, seine Söhne zu Akademikern zu machen. Literarischer Ehrgeiz—Frisch schickte mit 16 Jahren sein Drama *Stahl* an Max Reinhardt in Berlin—traf da auf wenig Verständnis. Gewünscht war offenbar mehr das Praktisch-Vernünftige. Vielleicht ist dadurch das zwiespältige Verhältnis zum geisteswissenschaftlichen Studium und die Sehnsucht nach dem Konkreten und Handgreiflichen zum Teil bedingt.

Wie Dürrenmatt begann Frisch in der philosophischen Fakultät, ohne sich indessen mit der Germanistik und dem Universitätsbetrieb näher befreunden zu können: "Das zunehmende Gefühl . . . , daß alles Gehörte ohne gemeinsame Mitte war, das warenhaushafte Nebeneinander, das sich Universität nennt. . . ."

So sah sich Frisch schon früh vor Schwierigkeiten in der konkreten Struktur der vorgefundenen Welt gestellt, die es ihm als außerordentlich schwierig erscheinen lassen mußten, seinen eigenen Weg zu finden und zur Selbstverwirklichung zu gelangen. Der durch den Tod des Vaters erzwungene Abbruch des Studiums führte ihn daher ganz folgerichtig zunächst in die Welt hinaus. Auch Dürrenmatt brach das geisteswissenschaftliche Studium ab, weil es ihm nicht gab, was er suchte. Auch ihn scheint die Germanistik, trotz der Berührung mit Gelehrten wie Emil Staiger, recht wenig angezogen zu haben. Sein Raum bleibt aber die Schweiz; er beginnt in den vierziger Jahren zu zeichnen und zu malen, und sein erstes Berufsziel ist es, Maler zu werden. Er arbeitet dann als Zeichner und Graphiker; eine Zeitlang ist er Theaterkritiker der Wochenzeitung *Die Weltwoche* in Zürich. Dann aber wendet er sich mit Entschiedenheit dem Wagnis des Berufes eines freien Schriftstellers zu, verbunden bald mit dem äußerlich in seinem Falle wohl nicht geringen Wagnis der Ehe; diese tritt allerdings später—in Gegensatz zu Frisch—in seinem Werk weniger als persönliches Problem auf. Von da an (1947) lebt Dürrenmatt eigentlich immer in dörflicher Abgeschiedenheit und Seßhaftigkeit, die er nach seinen Angaben zum Schreiben benötigt. Auslandsreisen (New York, London, Berlin, Rußland) sind vielleicht erwünschte, aber doch kurzfristige Unterbrechungen.

Frisch dagegen sieht sich nach Abbruch des Studiums zunächst aufs Wandern verwiesen. Seine Tätigkeit als Journalist führt ihn weit: Tschechoslowakei, Ungarn, Sibirien, Bosnien, Dalmatien, schließlich "nach Konstantinopel, wo ich die Moscheen und den Hunger kennenlernte, endlich auf die Akropolis und als Fußwanderer durchs mittlere Griechenland."⁸

So stellt sich Frischs Weg auch äußerlich als ein sehr weitläufiger dar, und er wird seine "Angst, daß er niemals an ein Ziel gelangen werde,"⁹ auch als Student der Architektur in Zürich (auf Grund eines Stipendiums) nicht so ohne weiteres los. Der Abschluß dieses Studiums und die Berufserfahrung als Architekt bringen ihn endlich mit dem "Unpapiernen, Greifbaren, Handwerklichen"¹⁰ in Verbindung; schon vorher hat er seine schriftstellerischen Versuche verbrannt. Dieses Bedürfnis, selber zu tasten

und zu sehen, bei Dürrenmatt vielleicht weniger stark ausgebildet, möchte man fast goethisch nennen, wenn es eben nicht sehr entschieden auch auf die Welt der Technik gerichtet wäre. Es befähigt ihn später, die Welt des Technikers im *Homo Faber* (1957) konkret darzustellen. Aber dieser Zug zum Anschauen, zum selbständigen Analysieren und Beurteilen, führt ihn nach Kriegsende auch wieder in die Welt hinaus: "Das Verlangen, Zeitgenossen anderer Länder kennenzulernen, ist nach unserer fünfjährigen Gefangenschaft besonders groß, und in einer Welt, die auf Vorurteile verhext ist, scheint mir das persönliche Anschauen besonders wichtig."¹¹

Längere Reisen und Aufenthalte in Deutschland, der Tschechoslowakei, Polen, Frankreich, Spanien, Italien, U.S.A., Mexiko haben Frischs Geisteshaltung und sein Werk, nicht am wenigsten den *Stiller* (1954) und den *Homo Faber*, in nicht geringerem Maße geprägt als der lange Zeit ausgeübte Doppelberuf des Architekten und Schriftstellers. Man kann ihm wohl auch heute, trotz seiner zweiten Heirat im Jahre 1968, keine unbedingte Seßhaftigkeit prophezeien. Er erscheint in stärkerem Maße—oder zumindest doch in anderem Sinne—als Dürrenmatt der nicht Fertige, der Forschende und Versuchende zu sein.

Bevor erkennbar wird, wie sich solche biographisch und gewissermaßen genetisch bedingten Unterschiede auch in der Art des Schaffens und der Entstehung des Werks kundtun, soll—im Hinblick auf das Werk, wie es heute vorliegt—eine Bestimmung des geistigen Standorts der beiden Dichter versucht werden. Es versteht sich, daß bei einem solchen Versuch die Gefahr der "Überzeichnung" einzelner Züge besteht, zumal bei noch lebenden Dichtern, und daß er deshalb nicht kategorisch das Ziel endgültiger Fixierung anstreben darf. So verstanden, schließt er Offenheit für Unbekanntes aus dem biographischen Bereich und für neue Worte im Bezirk der Dichtung nicht aus.¹²

Man hat oft genug festgestellt, daß Frischs Schaffen in einen mehr auf das "Öffentliche" und einen mehr auf das "Private" gerichteten Teil zerfalle, wobei das Öffentliche in den Dramen, das Private im erzählerischen Werk vorherrsche. Wie weiter oben erwähnt, hat Frisch selbst auf den in der Schweiz noch möglichen Konflikt mit der Öffentlichkeit als Voraussetzung für das Drama hingewiesen. Für sein jüngstes Bühnenstück *Biografie* (1967) gilt das allerdings in ebenso eingeschränktem Maße nur wie für sein erstes Stück, die Romanze *Santa Cruz* (1944 entstanden). Auch *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* (1953) bewegt sich

stärker im "privaten" und persönlichen Raum; das Eheproblem ist hier nicht weniger zentral als etwa in den Romanen *Stiller* (1954) und *Mein Name sei Gantenbein* (1964). Im *Graf Öderland* wiederum mit seinen insgesamt vier Fassungen (1949 als Prosa-skizze, 1951, 1956, 1961) ist eine deutliche Entwicklung vom Privaten zum Öffentlichen und Politischen hin zu beobachten. Diese Fassungen werden wir später noch im Hinblick auf Frischs Arbeitsweise betrachten müssen. *Die Chinesische Mauer* (neue Fassung 1955), Frischs Farce der Verzweiflung am geschichtlichen Dasein, enthält—trotz der Bewegung auf das Politische hin—starke persönliche Elemente (Figur des Heutigen). Am klarsten und entschiedensten ist der "Öffentlichkeitscharakter" von *Herr Biedermann und die Brandstifter* (1958) und *Andorra* (1961), während der private Bereich im erzählerischen Werk von *Jürg Reinhart* (1934) über *Antwort aus der Stille* (1937), *J'adore ce qui me brûle* oder *Die Schwierigen* (1943), *Bin oder die Reise nach Peking* (1945) bis hin zu den großen Romanen *Stiller*, *Homo Faber* und *Mein Name sei Gantenbein* (1954, 1957 und 1964) klar dominiert. Allerdings darf man den Begriff "privat" und Frischs Wort von der "Reprivatisierung" (im Hinblick auf seine *Biografie*)¹³ nicht mißverstehen. Im Grunde handelt es sich um Komplementäres. Öffentliches und Privates hängen untergründig zusammen. Hans Mayer hat das so formuliert: "Leben und Literatur im Zeitalter der Reproduktion: das ist Max Frischs eigentliches Thema in dem Roman *Stiller*."¹⁴ Und:

Jeder Mensch . . . hat unter bestimmten realen Lebensbedingungen nur die Auswahl unter einigen vorhandenen Fertigmodellen. Welches auch immer er erwählt, es wird eine Lebensgeschichte daraus, die ebensogut in einer illustrierten Zeitschrift erzählt werden könnte. Umtausch der Modelle im Warenhaus für Lebensgeschichten ist nicht gestattet. Was am Falle Stillers zu beweisen war.

Die Polemik Mayers gegen die Überbewertung des dem ersten Teil (Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis) vorangestellten Kierkegaardmottos führt ihn dann allerdings zu dem—aus marxistischer Sicht vielleicht verständlichen—Schluß, der zweite Teil (Nachwort des Staatsanwalts) stehe als Epilog durchaus "windschief" zu dem Kierkegaardmotto¹⁵ (Seligkeit des Einzelnen, der sich selbst wählt und um diesen Besitz kämpft). Es gibt ja Entsprechungen, die deutlich machen, daß Teil II nicht eine klare Gegenposition zu Teil I darstellt. In Teil I heißt es:¹⁶

Es braucht die höchste Lebenskraft, sich selbst anzunehmen. In der Forderung, man solle seinen Nächsten lieben wie sich selbst, ist es als

Selbstverständlichkeit enthalten, daß einer sich selbst liebe, sich selbst annimmt, so wie er erschaffen worden ist. Allein auch mit der Selbstannahme ist es noch nicht getan! Solange ich die Umwelt überzeugen will, daß ich niemand anders als ich selbst bin, habe ich notwendigerweise Angst vor Mißdeutung. . . . Ohne die Gewißheit von einer absoluten Instanz außerhalb menschlicher Deutung, ohne die Gewißheit, daß es eine absolute Realität gibt, kann ich mir freilich nicht denken, sagt mein Staatsanwalt, daß wir je dahin gelangen können, frei zu sein.

Im zweiten Teil wird eine vorläufige und bedingte Antwort gegeben, obwohl Stiller seinen Aufzeichnungen im Gefängnis keine solchen in der Freiheit hat folgen lassen. Der Staatsanwalt berichtet: "Es wurde möglich, sein Freund zu sein; Stiller war frei geworden von der Sucht, überzeugen zu wollen."¹⁷ Aber der Weg zu sich selbst ist schwer, besonders im Falle Stillers:¹⁸

Bei aller Selbstannahme . . . hat unser Freund nur eins noch gar nicht geleistet, nämlich den Verzicht auf die Anerkennung durch die Umwelt. Wie aber sollen wir darauf verzichten können? . . . Es wird nie möglich sein ohne die Gewißheit, daß unser Leben von einer übermenschlichen Instanz gerichtet wird, ohne wenigstens die leidenschaftliche Hoffnung, daß es diese Instanz gäbe. Stiller kam sehr spät dazu. Kam er dazu? Nach jenem ersten Besuch im Herbst gewann ich diesen Eindruck. . . . Stiller selbst, und dies gehört wohl wesentlich zu seinem Verstummen, hatte gar kein Verlangen, Auskunft zu geben über seine Verwandlung.

Der Schluß des Romans bleibt offen und wir erfahren wenig Greifbares mehr über diese Verwandlung: "Stiller blieb in Glion und lebte allein" (nach dem Tode seiner lungenkranken Frau). Es könnte also alles als "offen, ungelöst, unbewältigt" erscheinen, wie Hans Mayer meint,¹⁹ der alles auf den "extremen gesellschaftlichen Automatismus," auf den "Reproduktionscharakter und die völlige Verdinglichung menschlicher Beziehungen in der dargestellten Welt" zurückführen möchte.²⁰ Auch wenn dies für den Roman in so extremem Maße hinsichtlich der darin dargestellten Welt zuträfe, könnte damit doch Frischs Absicht nur halb erfaßt werden. Der Fall Stiller, wie immer es nun mit ihm letztlich ausgehen mag, legt die Problematik der Selbstannahme und Selbstfindung dar und zeigt zugleich, wie leicht es ist, dieses Ziel zu verfehlen. Der Schluß bleibt ganz absichtlich offen, vielleicht im Sinne einer Ironie des Schwebezustandes im Verhältnis von Teil II zu Teil I.

Das Bewußtsein einer jeweils vom einzelnen zu lösenden Frage ist es, mit dem der Autor sein Leserpublikum entlassen möchte. Das gilt auch für den *Homo Faber* und den *Gantenbein*, wo es einmal heißt:²¹

Manchmal scheint auch mir, daß jedes Buch, so es sich nicht befaßt mit der Verhinderung des Krieges, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, daß man es liest, unstatthaft. . . Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.

Der Abschnitt steht im Roman in Klammer, und doch handelt es um eine Schlüsselstelle. Will man den Satz aufs Außerindividuelle, Gesellschaftliche beziehen, so müßte man hinzufügen: Ein verfehltes Leben ist auch ein für die Gesellschaft verlorenes Leben. Verfehlt sich das Einzelleben millionenfach—wie es im Zeitalter der Reproduzierbarkeit in Ost und West vielleicht eher droht als in früheren Zeiten, wie es aber grundsätzlich immer möglich war und ist—, dann muß es zu Katastrophen kommen, die heute weltweite Ausmaße annehmen können, weil die "Sintflut herstellbar wird." In dieser Erkenntnis trifft er sich mit Dürrenmatt; man denke nur an *Die Physiker* (1962). Die Frage aber, die Frisch sich und seinen Lesern stellt, heißt: In welchen Formen verfehlt sich das Leben am einzelnen Ich und wie kann man diesem "Verfehlen" entgehen, wie könnte es zur richtigen Selbstannahme, Selbstfindung und Selbsterfüllung kommen, damit dann auch das Leben der Gesellschaft und Menschheit in der richtigen Bahn bleiben kann? Es gibt für ihn, deutlicher als für Dürrenmatt, die Möglichkeit zu wählen. Darin liegt für ihn "ein Gefühl der Würde; es liegt an uns, ob es eine Menschheit gibt oder nicht."²²

Eine fertige Antwort gibt es nicht, und die ins Theologische reichenden Auffassungen des Staatsanwalts im *Stiller* geben zwar eine Richtung an, können aber nicht als "Rezepte" aufgefaßt werden. Auf jeden Fall stellt sich aber gerade im *Stiller* das dominierende Thema Frischs in besonders explizierter Form dar. Auf die Frage, ob er glaube, daß es für jeden Schriftsteller nur ein Thema geben könne und ob er sich auch schon einmal an einem radikal anderen Thema versucht habe, gab Frisch zur Antwort:²³

Das habe ich, natürlich. Ich will doch nicht ein Leben lang dieser Max Frisch sein! Bei jeder neuen Arbeit hatte ich das naive Gefühl, daß ich jetzt, Gottseidank, ein radikal anderes Thema angehe—um früher oder später festzustellen, daß alles, was nicht radikal mißlingt, das radikal gleiche Thema hat.

Man möchte hinzufügen: Vielleicht gerade deswegen, weil es sich um ein so zentrales, aber keineswegs bewältigtes Thema der Gegenwart handelt. Darin liegt die gesellschaftliche Relevanz seines Grundthemas. Es wäre leicht, die "öffentlichen" und die "privaten"

Variationen dieses Themas, die sich in einem Systole—Diastole-ähnlichen Rhythmus ablösen,²⁴ einander gegenüberzustellen; hier sollen einige davon wenigstens angedeutet werden: Der Vorzug des Glücklichseins vor dem Rühmen des eigenen Ich in *Bin*; der Wunsch des Rittmeisters in *Santa Cruz* zu wissen, wie sein Leben hätte aussehen können; die Mahnung der Toten in *Nun singen sie wieder* (1945), wie der Mensch eigentlich leben sollte, und ihre Erkenntnis, wie sie selbst hätten leben sollen; die Überwindung des Vorurteils dem wahren Bilde des Menschen gegenüber in *Als der Krieg zu Ende war* (1949); der Zug der Masken und Larven in der *Chinesischen Mauer* als den Symbolen der Unwahrhaftigkeit und Verstellung, des Verdeckens des wahren menschlichen Antlitzes; die Suche und Jagd des Menschen nach sich selbst im *Graf öderland* mit den politischen Konsequenzen anarchischen Strebens; die Sucht Don Juans, ein selbstgenügsames Ganzes zu sein; die oben angedeutete Problematik Anatol Stillers auf der Suche nach seiner wahren Identität; die Selbstentfremdung Gottlieb Biedermanns, des "Graven Image Incarnate"²⁵ in Gestalt des Besitz- und Bildungsbürgers, der Kompromisse mit finsternen Mächten schließt, wo das Schicksal eines Volkes, der Menschheit auf dem Spiele steht; die Katastrophe in *Andorra* im persönlichen wie im politischen Bereich, ausgelöst durch das Vorurteil, durch den Verstoß gegen das Gebot "Du sollst dir kein Bildnis machen"; die Geschichten, die das Ich im *Gantenbein* wie Kleider anprobiert, den "Entwürfen zu einem Ich,"²⁶ die dort gemacht werden, zu dem unbekannten Ich, das auch die Freunde nicht kennen; schließlich die Varianten zur Realität seines Daseins, die Kürmann in der *Biografie* auf der Suche nach dem richtigen Dasein durchprobt.

Bei allem immer wieder durchklingenden Pessimismus handelt es sich bei Frisch in diesen Variationen seines Themas um ein nicht abgeschlossenes und so leicht nicht abzuschließendes Stellen von Fragen an den Menschen und ein Bemühen um den Menschen; ohne einen zweifelnden Optimismus und eine bedingte Hoffnung wenigstens, daß individuelle und kollektive Katastrophen letzten Endes doch vermeidbar sein müßten, wäre die geistige Haltung Max Frischs und seine Art des Gestaltens kaum vorstellbar. Es wäre später noch zu zeigen, wie sich das Element des Vorläufigen, Ungewissen, Experimentellen, das mit einer solchen "bedingten Hoffnung" verbunden ist, auch in den Stufen seines Schaffens, in der Art der Entstehung seiner Werke widerspiegelt.

Zunächst gilt es aber, auch die geistige Grundposition Dürren-

matts zu erfassen, damit Verwandtes und Gegensätzliches deutlich werden kann. Eine gewisse Einschränkung für einen Vergleich ergibt sich von seinem Werk selbst her. Gewiß sind Kriminalgeschichten und -romane wie *Der Richter und sein Henker* (1950), *Der Verdacht* (1951) und *Das Versprechen* (1958) Leistungen eigener Prägung—von Walter Jens als "gleichnishafte Kriminalmoralitäten" bezeichnet;²⁷ als Beispiel komödiantisch-grotesker Zeitsatire wäre die "Prosakomödie" *Griechen sucht Griechen* (1955) zu nennen, als solches für die Kurzgeschichte kafkaesker Prägung die Erzählung *Der Tunnel* (1952). Aber der Schwerpunkt des Schaffens liegt bei Dürrenmatt ganz eindeutig im Bühnenwerk, daneben auch noch auf dem Gebiete des Hörspiels. Sein erzählerisches Werk kann sich an Bedeutung wohl doch mit den oben berührten Romanen von Max Frisch nicht vergleichen. Auf der anderen Seite kann sich Frischs Bühnenerfolg, mit Ausnahme von *Biedermann* und *Andorra* vielleicht, mit dem Dürrenmatts nicht messen, auch wenn wir daraus noch kein Qualitätsurteil ableiten dürfen. Für einen Vergleich kommen auf jeden Fall in erster Linie die Bühnenstücke in Frage. Dürrenmatt erscheint hier, mindestens nach außen hin, meist als komödiantischer Satiriker, manchmal fast als Kabarettist. Welche Abstriche von diesem Bild zu machen sind, sollen unsere Überlegungen ergeben. Vielleicht kann man aber doch so viel sagen, daß er als Mensch wie als Schriftsteller weniger problembeladen in Beziehung auf die eigene Person, wohl auch klarer²⁸ in gewissen Grundlinien, auf jeden Fall aber in der Distanz zum eigenen Werk unbekümmerter ist. Man könnte seine Haltung vielleicht als die einer "getrosten Verzweiflung" kennzeichnen; dabei spielen zweifellos Herkunft und Erziehung aus protestantischem Geist eine Rolle. Das Absurde dieser Welt, das er sehr stark erlebt, schließt für ihn dennoch die Möglichkeit eines gnädigen Gottes nicht aus; dies drückt er einmal so aus:²⁹ "Die immer düsterer aufsteigenden Wolken der Katastrophen verbergen die Strahlen der Gnade, die immer noch nicht von uns genommen ist."

Einen ungebrochenen, von Zweifeln nicht bedrängten Protestantismus wird man freilich bei ihm nicht suchen dürfen. Vom Wiedertäufer Jan Matthison in *Es steht geschrieben* (1947) läßt er sich, als Schreiber des Stücks, mit den Worten "ein im weitesten Sinne entwurzelter Protestant, behaftet mit der Beule des Zweifels. . ." anreden.³⁰ Als solcher ist er auch von kirchlicher Seite angegriffen worden. Ruth Blum lehnt es ab, ihn den

“Unsern” zu nennen und warnt vor “falschen Funden.” Sie glaubt, man könne

an Dürrenmatts Opus darstellen, in welche Sackgasse ein überspitzter, individualistischer Protestantismus geraten kann, wenn er alle ordnende Form negiert und dabei auf Kosten des Sakramentalen und Mystischen im rationalen Ethos versandet.³¹

Die Verfasserin bleibt allerdings die Erklärung dafür schuldig, warum es im protestantischen Raum heute so wenig große christliche Dichtung gibt, und sie übersieht, wie so mancher in kirchlichen Kreisen, daß

die Glaubenskrise . . . , die seit der Renaissance immer rascher fortschreitende Entzauberung, Entmythologisierung und Rationalisierung der Welt, der wachsende Verlust alles Geheimnisses und aller Transzendenz. . .³²

auch auf diesen im protestantischen Raum beheimateten Dichter und sein Werk nicht ohne Wirkung bleiben konnten, daß ihn die geistige Situation zumindest zwingt, oft mit bis zur Unkenntlichkeit verstellter und verfremdeter Stimme zu sprechen. Es wäre müßig, all die Stellen aufzuführen, an denen sich Dürrenmatt ausdrücklich als Protestanten bezeichnet, zumal er damit nicht expressis verbis das Credo verbindet. So wenig Frisch Rezepte geben kann und will, so wenig will Dürrenmatt es den Zuschauern dadurch leicht machen, daß er ihnen ein wohlformuliertes Glaubensbekenntnis vorsetzt:³³

Das Theater ist nur insofern eine moralische Anstalt, als es vom Zuschauer zu einer gemacht wird. Darin, daß viele der heutigen Zuschauer in meinen Stücken nichts als Nihilismus sehen, spiegelt sich nur ihr eigener Nihilismus wieder. Sie haben keine andere Deutungsmöglichkeit.

Er will die Leute aber beunruhigen, ärgern, provozieren: “Ich bin in diesem Lande Schriftsteller geworden, gerade weil man da die Schriftstellerei nicht nötig hat. Ich bin es geworden, um den Leuten lästig zu fallen. . . Ich bin ein Protestant und protestiere. . . Ich bin da, um zu warnen.”³⁴ Von dieser Position her ist auch sein Blick auf die Sphäre des menschlichen Handelns und seine Haltung als Schriftsteller zu verstehen, als der er dieses Handeln mit seinen absurden und grotesken Aspekten unter die Lupe nimmt. Der natürliche Ort hierfür ist ihm die Bühne, die einzige mögliche Gattung die Komödie. Sie stellt für ihn die einzige heutzutage mögliche Darstellungsform für das Tragische dar: “Uns kommt nur noch die Komödie bei”—so wie “schon viele

Tragödien Shakespeares Komödien sind, aus denen das Tragische aufsteigt." Heute befinden wir uns in einem Endstadium: "Wer so aus dem letzten Loch pfeift wie wir alle, kann nur noch Komödien verstehen."³⁵

Wie stellt sich das nun in Dürrenmatts Bühnenschaffen dar? Wie—im Vergleich damit—bei Frisch?

In der Tragikomödie *Es steht geschrieben* (1947), die die Schreckensherrschaft der Wiedertäufer in Münster darstellt (von der neuen Fassung 1967 wird noch die Rede sein) und in dem Drama *Der Blinde* (1948), in dem ein blinder greiser Herzog das Objekt des teuflischen Spiels eines Nihilisten wird, klingt wohl trotz aller Ironie und Komödiantik das Grauen des Krieges, wie in Frischs ersten Nachkriegsstücken, noch stärker nach als in der zweiten Phase seines Schaffens. Sie beginnt mit *Romulus der Große* (1949). Indem Dürrenmatt hier den letzten weströmischen Kaiser als Hühnerzüchter auftreten läßt, der das Imperium liquidiert, verulkt er das bedenkenlose Gerede von historischer Größe, Vaterlandsliebe und Staatsräson. So "leicht" nimmt es Frisch mit Problemen dieser Art nicht, gerade wenn wir an Stücke wie *Als der Krieg zu Ende war*, *Nun singen sie wieder* oder *Andorra* denken, die nun freilich auch nicht den schützenden Mantel historischer Distanz wie der *Romulus* (und die erstgenannten Stücke Dürrenmatts) haben. Frisch erscheint da überall direkter engagiert, beschwerter, auch schwerer. Denn Distanz schafft eine gewisse Leichtigkeit und Gelöstheit, wie wir sie bei Frisch meist vermissen—mit Ausnahme, bis zu einem gewissen Grade, von *Biedermann* und *Don Juan*. Freilich ist für Dürrenmatt nicht immer die Distanz, die das Historische erlaubt, notwendig. Es gibt bei ihm auch die mythologische Travestie, die Verulkung mit Hilfe des Mythos, etwa in dem Hörspiel *Herkules und der Stall des Augias* (1954, 1963 zum Theaterstück entwickelt). Unter dieser Maske ist die Beziehung auf die Schweizer Gegenwart allerdings ganz klar zu erkennen; es treten zum Beispiel der Volksschullehrer Schmied, Kadmos von Käisingen, Pentheus vom Säuliboden, Aeskulap von Milchiwil auf—die ganze schweizerische Vieh- und Milchwirtschaft scheint verulkt zu werden. Das Engagement hier wird aber durch die Maske des Ulks leichter, unverbindlicher, distanzierter als das Engagement von der Art Frischs. Kaum greifbar ist das Zeitsatirische in *Ein Engel kommt nach Babylon* (1953, Neufassung 1957), dem Elisabeth Brock-Sulzer "tänzerische Anmut, Grazie" bescheinigt. Wenn sie feststellt, daß "Märchenluft in diesem Werk" weht,³⁶ so ist damit das hier spezifische Distanzierungsmittel bezeichnet. Der

Stil ist aber nicht nur märchenhaft, sondern auch wieder parodistisch und komödiantisch. Die Mischung dieser Elemente und der Verzicht auf greifbare Aktualisierungsabsicht bringen hier einen besonders großen Abstand zum Zuschauer und seiner Gegenwart zustande, auch wenn im Motiv des Turmbaus zu Babel neben Mythos und alter Geschichte durchaus die moderne Welt erfaßt wird. Wie greifbar und direkt ist diese dagegen in Frischs *Graf Öderland* dargestellt, der sich auch eines Märchenmotivs bedient, oder in *Biedermann und die Brandstifter*, wo ein antik drapierter und den attischen Stil nachahmender Feuerwehrchor auftritt, der durch seinen parodistischen Charakter gewiß auch eine distanzierende Wirkung ausübt. Solcher Mittel bedient sich Dürrenmatt mit größerer Vorliebe und wohl noch größerem Geschick als Frisch. Es wäre verfehlt anzunehmen, daß er unbedingt der distanzierenden Wirkung des Märchenhaften, Mythologischen oder Historischen bedürfe, um seinen Gestaltungen den Charakter des Spielerischen, auf Aktuelles nicht eindeutig Festzulegenden, des scheinbaren Désengagements ihres Autors zu verleihen. Auch er stellt—wie Frisch—“aktuellere” Themen dar, wenn wir an *Die Ehe des Herrn Mississippi* (1952), den *Besuch der alten Dame* (1956) oder an *Die Physiker* denken, die in gewisser Weise Pendants zu Frischs *Graf Öderland*, *Biedermann und Andorra* darstellen. Vergleiche drängen sich hier auf, und wir dürfen von ihnen vielleicht eine weitere Antwort auf die Frage nach Dürrenmatts innerstem Anliegen erhoffen.

Wenden wir uns zunächst dem *Mississippi* und dem *Öderland* zu. Sie weisen eine gewisse Motivgleichheit auf: Beide enthalten Elemente des Kriminalstücks, in beiden ist der Staatsanwalt zugleich Verbrecher; Mord und Totschlag, revolutionäre Bewegungen, die Ehe, das Wesen der Macht und die opportunistische Verhaltensweise der Träger der Macht spielen in beiden eine wichtige Rolle. Das gilt auch für Struktur und Charakterdarstellung: Beide sind durchaus “unnatürlich” konstruiert, sind unwirklich und anti-naturalistisch, wobei nun allerdings Dürrenmatt mit seiner Neigung zum Kabarettistischen, zu skurrilen Modellfiguren, zur Illusionszerstörung Frisch bei weitem übertrifft. Auch bei Frisch wenden sich die Figuren des Spiels in anderen Stücken gelegentlich an die Zuschauer, z.B. in der manchmal als Bühnenstück aufgeführten Hörspielfassung von *Herr Biedermann und die Brandstifter* (1953); bekannt ist dies vor allem von *Andorra*, doch geschieht es dort fein säuberlich zwischen den Bildern, gewissermaßen in Zwischenakten.³⁷ In Dürrenmatts *Mississippi* hingegen fallen die

Figuren oft aus ihrer Rolle: Als der Staatsanwalt Anastasia durch Aufdeckung des beiderseitigen Mordes am Ehegatten zur Ehe gezwungen hat und diese schreiend hinausgestürzt ist, wendet sich Mississippi an das Publikum ("Dies, meine Damen und Herrn, . . . war vor fünf Jahren der dramatische Anfang einer Ehe, die eine Hölle wurde"), stellt diesem Publikum kurz darauf Diego, den durch die Standuhr ins Zimmer getretenen Justizminister des Landes vor und geht dann zum Dialog mit diesem über.³⁸ Es handelt sich hierbei um ein charakteristisches Element dieses Stückes. Derartiges findet sich im *Öderland* nicht. Das Stück nennt sich zwar eine "Moritat in zwölf Bildern," ist aber viel ernster als der *Mississippi*, der schon den verwendeten Kunstgriffen nach viel stärker in der Tradition der Moritat als populärliterarischer Form steht. Beispielsweise erscheint, als die Lage des Staatsanwalts ernst geworden ist, eine Tafel auf der Bühne, die mit Zeichnungen bedeckt ist und von dem Grafen Übelohe dem Publikum im Tone eines Marktschreiers erläutert wird. Ist im *Öderland* das Bühnenbild durchaus stilisiert, so ist es im *Mississippi* bewußt übersteigert: Durch das Fenster im Zimmer des Staatsanwalts erblicken wir ein Nebeneinander von gotischer Kirche und griechischem Tempel. Auch die Figuren lassen solche Unterschiede erkennen: Wenn auch an *Öderland* eine Figurenspaltung gezeigt wird (zwischen dem Staatsanwalt und dem Grafen), so sind doch Frischs Figuren im einzelnen viel weniger grotesk übersteigert. Selbst der Mörder kann begriffen werden, auch wenn die herkömmlichen Motive für Mord bei ihm fehlen; ebenso kann der Ausbruch des Staatsanwalts aus Beruf und Gesellschaftsordnung verstanden werden. Dagegen ist Florestan Mississippi, dessen fixe Idee darin besteht, daß er dem Gesetz Mosis in seiner ganzen Strenge wieder Geltung verschaffen will, absichtlich eine übersteigerte Figur; dasselbe gilt für den Kommunisten Sainte-Claude, der ins ideologische Räderwerk gerät, den verkrachten Tropenarzt Übelohe mit seiner Kognaksäuferei und Anastasia, deren Wesen durch die nach außen zur Schau getragenen Bürgerlichkeit nur umso grotesker wirkt, da sie gleichzeitig den "Engel der Gefängnisse" und das Weib, an dem die Männer zugrundegehen, darstellen muß. Die Dame Coco im *Öderland* hat da, auch bei Berücksichtigung des Rollenwechsels Hilde—Inge—Coco, vergleichsweise eine viel eindeutigere Rolle; dasselbe gilt für die Frau des Staatsanwalts in der Rolle der Ehebrecherin aus Langeweile. Am ehesten entsprechen sich der Minister im *Mississippi* und der Staatspräsident im *Öderland*, vor allem hinsichtlich ihrer Auffassungen vom Wesen der Macht. Hier

treffen sich Dürrenmatt und Frisch zweifellos in ihren Überzeugungen. Aber andererseits weist die Öderlandproblematik im ganzen viel stärker auf die konkrete menschliche Existenz hin. Wenn Öderland sagt, "Wenn ich nur wüßte, wer ich bin,"³⁹ so ist das ein existentielles Problem, das in Zusammenhang mit dem Grundthema Frischs gesehen werden muß. Es läßt sich leicht begreifen, daß Frisch in diesem Stück zur Besinnung aufrufen und warnen will, vor allem vor den Gefahren, die der tödliche Leerlauf der Zivilisation und die Selbsttäuschung anarchischen Strebens heraufbeschwören. Auch bei Dürrenmatt gibt es Passagen, in denen das Gespräch sehr ernsthaft wird und wo sein Anliegen erkennbar wird: etwa in der Kontrapunktik von Gesetz (Mississippi) und Liebe (Übelohe) oder in dessen Bekenntnis, "er sei ein letzter Christ, . . . genagelt ans Kreuz seiner Lächerlichkeit."⁴⁰ Aber es bedarf doch großer Mühe, zu diesem Anliegen durch die Harlekinade des Spiels hindurchzudringen. Dürrenmatt will es seinem Publikum schwer machen und scheint sich die allzu eilfertigen Interpreten vom Leibe halten zu wollen—im *Mississippi* vielleicht noch in allzu verwegener, übersteigter und unausgeglichener Form. Bei aller aktuellen Thematik (Macht, Ideologie, Korruption usw.) versteht er es auch hier, auf Distanz zu bleiben.

Vielleicht kommen sich Frisch und Dürrenmatt im *Biedermann* und im *Besuch der alten Dame* am nächsten. Beide Stücke haben einen stark antikapitalistischen und antibürgerlichen Zug: Bürgerliche Gesellschaftsordnung und kapitalistische Wirtschaftsform werden als brüchig und korrupt dargestellt. Gottlieb Biedermann ist der scheinbar harmlose und wohlstandige Besitzbürger, dem es aber im Grunde nur um sein Wohlergehen und seinen Vorteil zu tun ist. Er ist bereit, auch mit dunklen Elementen zu paktieren, wenn nur seine Geschäfte weitergehen können und die Fassade seiner Moral erhalten bleibt. Gleichzeitig ist er aber feige und wagt es nicht, den Erpressungen der Unterwelt ernsthaften Widerstand entgegenzusetzen. Seine Katastrophe ist daher unvermeidlich.

In der *Alten Dame* wird der bürgerliche Anstand durch die Lockungen des Geldes und die Macht des Kapitals bis auf den Grund ruiniert. Es bleibt nichts übrig von demokratischen Grundsätzen und humanistischen Idealen, vom gegenseitigen Respekt freier Bürger und vom Einstehen des einen für den andern. Claire Zachanassian kann, einer Spinne gleich, auf dem Balkon ihres Hotels in Ruhe abwarten, bis ihr die Güllener Bürger ins Netz gehen, nachdem sie ihnen eine Milliarde angeboten hat—für das Leben Alfred Ills, ihres Jugendgeliebten, der sie verraten hat.

Auch in der Wahl der Mittel kommen sich beide Stücke nahe: Dem Holzbein der Claire Zachanassian, ihrer Begleitung durch zwei blinde Kastraten, einen Panther usw., den antikisierenden Chören am Schluß stehen im *Biedermann* der antikisierende Feuerwehrchor, die Hamletparodie⁴¹ oder auch grotesk-verfremdende Einzelgesten gegenüber (Biedermann hält den Brandstiftern auf seinem Dachboden, wo er Benzinfässer duldet, die Zündschnur beim Abmessen, und er selbst überreicht ihnen am Schluß die fehlenden Streichhölzer). Auf der anderen Seite ist auch bei diesen beiden Stücken der Ansatz verschieden: Während sich zwar der Ort Güllen irgendwo in der Schweiz befinden könnte (der Name erinnert an das westoberdeutsche "Gülle" = Sumpf, Jauche) und wenn auch die Zeitsatire als solche klar genug ist, läßt sich doch kaum ein konkreter zeitgeschichtlicher Bezug aufdecken; auch hier können wir also wieder von einer Distanzierungsabsicht des Autors im schon dargelegten Sinne sprechen. Beim *Biedermann* dagegen ist dieser Bezug ganz klar: Am Modell und in Form des Lehrstücks wird das Versagen des Bürgertums in der Weimarer Republik und die Machtübernahme Hitlers im Jahre 1933 mit Hilfe des vom Parlament unter Druck gebilligten Ermächtigungsgesetzes dargestellt. Natürlich ist nicht in ausschließender Weise nur dieser Vorgang gemeint und Frisch ist weit davon entfernt, ihn potentiell und prinzipiell andernorts, die Schweiz eingeschlossen, für unmöglich zu halten.⁴² Er geht aber in diesem Stück entschieden über die grotesk-parodistische Behandlung allgemeiner Zustände und universeller Möglichkeiten menschlichen und gesellschaftlichen Versagens hinaus und führt auf die konkrete Geschichte hin. Das entspricht durchaus seiner engagierteren und didaktischeren Art. In diesem Sinne gilt das Gesagte auch für *Andorra* mit seinem Thema des rassistischen Vorurteils. Wenn hier der Versuch, die Darstellung definitiv auf einen geschichtlichen Einzelsvorgang zu beziehen, wenig sinnvoll sein dürfte, so ist der Hintergrund des grausigen und verbrecherischen Geschehens, das wir im Zeichen des Rassenhasses erlebt haben, konkret genug. Er ist jedenfalls viel konkreter als bei den *Physikern* von Dürrenmatt, auf die wir nachher noch zurückkommen; hier wird zwar auch ein zentrales Problem unserer Zeit behandelt, aber wiederum in einer grotesk-verfremdeten Art, wie wir sie bei *Andorra* wahrhaftig nicht feststellen können.

In diesem Zusammenhang stellt sich noch einmal grundsätzlich die Frage, ob die beiden Autoren mit ihren Bühnenstücken und auf dem Theater dieselben Zwecke verfolgen. Bekanntlich trägt

der *Biedermann* den Untertitel "Ein Lehrstück ohne Lehre," und man hat dafür die Formel "Brecht ohne Marxismus" geprägt. Bei Frisch bedeutet dies zwar das Fehlen einer bestimmten ideologischen Bindung, nicht aber der Hoffnung, im politischen Bereich eine Wirkung erreichen zu können. Mit dieser Frage hat sich Frisch ausführlich in seiner Rede "Der Autor und das Theater" auseinandergesetzt. Er geht von der Frage aus, ob die heutige Welt auf dem Theater noch abbildbar sei (was Dürrenmatt bezweifelt) und ob sie—wie Brecht glaubt—veränderbar sei (was Dürrenmatt verneinen würde). Die Antwort, die Frisch sich selbst gibt, ist kennzeichnend für seine Grundeinstellung: Das Theater kann danach die Politik zwar nicht direkt beeinflussen, kann aber sehr wohl indirekt auf Veränderungen im Bewußtsein des Menschen hinwirken: "Zu meinen, der Schriftsteller mache Politik, indem er sich ausspricht zur Politik, wäre eine Selbsttäuschung." Aber:

Gäbe es die Literatur nicht, liefe die Welt vielleicht nicht anders, aber sie würde anders gesehen, nämlich so wie die jeweiligen Nutznießer sie gesehen haben möchten: nicht in Frage gestellt. Die Umwertung im Wort ist . . . schon . . . eine produktive Opposition. Gewisse Haltungen, obschon noch immer vorhanden, sind heute nicht mehr vertretbar, weil die Literatur sei umgetauft hat auf ihren Wirklichkeitsgehalt hin, . . . der Umbau des Vokabulars erreicht alle, die sich einer geliehenen Sprache bedienen, also auch die Politiker.⁴³

Das ist, bei aller von Frisch eingestandenen Resignation, im Prinzip noch immer eine optimistische Haltung, eine bedingte Hoffnung wenigstens, mindestens aber eine "kombattante Resignation,"⁴⁴ vielleicht weil Frisch für sich gar keine andere Möglichkeit sieht. Jedenfalls ist diese Haltung deutlich von der Dürrenmatts zu unterscheiden, die Frisch selbst charakterisiert (am Beispiel der *Alten Dame*):⁴⁵

Das größte Stück deutscher Sprache seit Brecht basiert nicht auf einer politischen Ideologie, seine Vision gibt sich nicht als Programm, es zeigt die Gesellschaft nicht als veränderbar, . . . wobei die Frage, ob . . . die Welt zu verändern sei, sich bei Dürrenmatt nicht stellt.

Umso radikaler stellt Dürrenmatt die Welt als solche in Frage; gerade Stücke wie die *Alte Dame*, der *Mississippi* und *Die Physiker* zeigen das. Man könnte natürlich fragen, ob Dürrenmatt die Welt nicht wenigstens auch in jenem indirekten Sinne verändern helfen möchte, wie das für Frisch—nach seinen eigenen Worten—gilt. Vielleicht würde Dürrenmatt dies als unerwartete und positive Nebenwirkung bejahen, doch scheinen bei ihm die Dinge im letzten Grunde anders zu liegen. Die Physiker, die als Irre die

Verwirklichung ihrer Forschungsergebnisse verhindern wollen, handeln zu spät: "Was einmal gedacht wurde, kann nicht mehr zurückgenommen werden."⁴⁶ Die Irrenärztin Mathilde von Zahnd, eine makabre Figur, die manche Ähnlichkeit mit Claire Zachanasian aufweist, hat sich längst der Forschungsergebnisse ihres Patienten bemächtigt. Auf dem Hintergrund dieser Erkenntnis sieht der Physiker Möbius sich und die Menschheit gleichnishaft als König Salomo:

Ich bin der arme König Salomo. Einst war ich unermeßlich reich, weise und gottesfürchtig. Ob meiner Macht erzitterten die Gewaltigen. Ich war ein Fürst des Friedens und der Gerechtigkeit. Aber meine Weisheit zerstörte meine Gottesfurcht, und als ich Gott nicht mehr fürchtete, zerstörte meine Weisheit meinen Reichtum (S. 78).

Hier wird Dürrenmatts Position recht deutlich: Vom Menschen scheint nichts mehr zu erwarten zu sein. Für eine Welt, die in die Hände einer verrückten Irrenärztin gefallen ist, gibt es nicht viel zu hoffen. Man kann sie in Frage stellen, aber wesentlicher ist, daß man sie in ihrer Grundstruktur erkennt. Nicht so allerdings, daß man ihrer und des Menschen Grundstruktur mit immer feinerem psychologischen Verfahren des Verstehens, des Durchspielens der Möglichkeiten (man denke an Frischs *Gantenbein*, sein jüngstes Prosawerk!) auf den Leib rücken muß. Die Welt ist vielmehr schon völlig durchschaut und—so möchte man protestantisch formulieren—gerichtet.

Vielleicht erklärt sich daraus auch Dürrenmatts stärkere Vorliebe für Handlung, Ereignis und "show" auf der Bühne, während Frisch in diesem Punkte zurückhaltender ist und stärker die Motive hinter den Handlungen darzustellen versucht. Daher rührt es wohl, daß über die Deutung der Stücke Dürrenmatts mehr gerätselt wird; ihr Sinn ist verborgener als bei Frisch, auch wenn Frisch andererseits der "schwierigere" Autor ist. Zudem täuscht das Komödiantische, Parodistische und Groteske⁴⁷ in Dürrenmatts Stücken oft über ihren wahren Sinn hinweg, ja es läßt manchmal die Vermutung aufkommen, sie erschöpften sich darin. So werden *Die Ehe des Herrn Mississippi* allzuleicht nur als ein toller Wirbel, *Der Besuch der alten Dame* als antikapitalistische Groteske und *Die Physiker* als skurriler Einfall aufgefaßt. Man vergißt dabei, daß Dürrenmatt wie mit den Ideologien⁴⁸ auch mit dem Theater und seinen Möglichkeiten spielt:

Die Bühne stellt für mich nicht ein Feld für Theorien, Weltanschauungen und Aussagen, sondern ein Instrument dar, dessen Möglichkeiten ich zu kennen suche, indem ich damit spiele. . . . Es ist meine nicht

immer glückliche Eigenschaft, auf dem Theater den Reichtum . . . der Welt darstellen zu wollen. So wird mein Theater oft vieldeutig und scheint zu verwirren. Auch schleichen sich Mißverständnisse ein, indem man verzweifelt im Hühnerstall meiner Dramen nach dem Ei der Erklärung sucht, das zu legen ich mich beharrlich weigere.⁴⁹

Diese Aussage ist typisch für Dürrenmatt und seine Neigung, sich von seinem Werk und vor allem von dessen Interpreten zu distanzieren. Aber so steht es nicht, daß man diese "Erklärung" nicht finden könnte oder daß Dürrenmatt gar nicht dazu verhelfen würde. Eine Sinndeutung seines Dichtens findet sich wiederum in den *Theaterproblemen*:

Nun liegt der Schluß nahe, die Komödie sei der Ausdruck der Verzweiflung, doch ist dieser Schluß nicht zwingend. Gewiß, wer das Sinnlose, das Hoffnungslose dieser Welt sieht, kann verzweifeln, doch ist diese Verzweiflung nicht eine Folge dieser Welt, sondern eine Antwort, die er auf diese Welt gibt, und eine andere Antwort wäre sein Nichtverzweifeln, sein Entschluß etwa, die Welt zu bestehen, in der wir oft leben wie Gulliver unter den Riesen. Auch der nimmt Distanz, auch der tritt einen Schritt zurück, der seinen Gegner einschätzen will, der sich bereit macht, mit ihm zu kämpfen oder ihm zu entgehen. Es ist noch immer möglich, den mutigen Menschen zu zeigen. Dies ist denn auch eines meiner Hauptanliegen. Der Blinde, Romulus, Übelohe, Akki sind mutige Menschen. Die verlorene Weltordnung wird in ihrer Brust wiederhergestellt, das Allgemeine entgeht meinem Zugriff. . . . Die Welt (die Bühne somit, die diese Welt bedeutet,) steht für mich als ein Ungeheures da, als ein Rätsel an Unheil, das hingenommen werden muß, vor dem es jedoch kein Kapitulieren geben darf.⁵⁰

Da man die "Welt heute nur noch von Punkten aus beobachten" kann, "die hinter dem Mond liegen" und da "zum Sehen . . . Distanz" gehört,⁵¹ müssen auch die Figuren in seinen Stücken Abstand gewinnen, damit sie in der ewigen Komödie der Welt den "mutigen Menschen" zeigen können, Abstand zu sich selbst und ihren Taten. Davon klingt etwas an im Schlußgesang des Grafen Übelohe in der *Ehe des Herrn Mississippi*, wo dieser als Don Quichotte auftritt, und viel ist davon eingegangen in die Figur des Alfred III im *Besuch der alten Dame*. III gewinnt durch die Einsicht in seine Schuld und in die Notwendigkeit zur Sühne, durchaus im protestantisch-religiösen Sinne, die innere Freiheit, die ihm das wahrhaft menschliche Antlitz zurückgibt, so daß Claire Zachanassian beim Anblick der Toten sagen kann: "Er ist wieder so, wie er war, vor langer Zeit, der schwarze Panther."⁵² (Man beachte die Parallele zum Thema der Selbstfindung bei Frisch—allerdings konzentriert sich sein Interesse sozusagen auf die Immanenz!). Dürrenmatt selbst sagt in der Anmerkung zum Stück,

daß Ill "groß durch sein Sterben" werde (S. 358). Und wenn er in seinem Hörspiel *Das Unternehmen der Wega* (1954) Bonnstetten—den mutigen Menschen als Bewohner des Planeten Venus unter kaum erträglichen Umständen—erklären läßt, der Mensch sei "etwas Kostbares und sein Leben eine Gnade,"⁵³ so ist ihm auch das Sterben, das richtige Sterben, eine Gnade. Dafür ist das Hörspiel *Nächtliches Gespräch mit einem verachteten Menschen* (1952) besonders aufschlußreich. Der von einem tyrannischen Regime bei Nacht gesandte Berufshenker (die Figur des Henkers spielt bei Dürrenmatt eine wichtige Rolle!) spricht zu seinem Opfer:⁵⁴

Dies ist es, was ich, ein Henker, ein verachteter Mensch, von den Unschuldigen lernte, die mein Beil fällte, und die sich nicht wehrten: Daß einer in der Stunde seines ungerechten Todes den Stolz und die Angst, ja auch sein Recht ablegt, um zu sterben, wie die Kinder sterben, ohne die Welt zu verfluchen, ist ein Sieg, der größer ist, als je ein Sieg der Mächtigen war. Am leisen Hinsinken der Demütigten, an ihrem Frieden, der auch mich umschloß wie ein Gebet, an der Ungeheuerlichkeit ihres Sterbens, das jeder Vernunft widersprach, . . . offenbarte sich die Ohnmacht der Ungerechten, das Wesenlose des Todes und die Wirklichkeit des Wahren, über die ich nichts vermag, die kein Scherge ergreift und die kein Gefängnis umschließt, von der ich nichts weiß, als daß sie *ist*.

Es müßte sich um äußerste Blasphemie handeln, wenn wir in dieser Aussage nicht einen der geheimen Bezugspunkte erblicken dürften, von denen her Dürrenmatt verstanden werden muß—auch wenn er es vielleicht ablehnen würde, sich programmatisch auf eine solche Stelle festlegen zu lassen. Um derartigen Fixierungsversuchen zu entgehen, verschlüsselt er das Gemeinte oft bis zur Unkenntlichkeit mit Späßen und tollen Einfällen, und es ist nicht zu leugnen, daß darin die Gefahr der Kurzlebigkeit, des "Billigen" und der Effekthascherei liegt. Dadurch setzt er sich der Kritik aus, über deren "Verrißfreudigkeit" er sich andererseits auch beklagt. Oft rührt diese Wirkung zusätzlich noch von der Regie her: "Ein schreierischer Wortabtausch in einem langweiligen Sterbekabarett" schreibt ein Kritiker über die Zürcher Aufführung des *Meteor* (1966).⁵⁵ Bei der Aufführung des *König Johann* (1968) war es den Kritikern nicht ganz wohl bei den "knalligen Späßen," so wenn "ein Ritter . . . fluchend mit einem Schraubenschlüssel an seiner maikäferartig unförmigen Rüstung herumklempnert" oder wenn "König Johann . . . zum schlotternden Kardinal unter die Bettdecke" kriecht.⁵⁶ Wenn der Bastard im *König Johann* am Schluß die Niederlage der Vernunft einsehen

muß und beschließt, "mit jeder Kuhmagd schlafend, die ich schnappe, . . . zeug ich Bastarde, wie ich selber einer, und senke in das Volk die Kraft des Löwen! Nur so ist diesem England noch zu helfen,"⁵⁷ so ist der Zuschauer zweifellos weithin überfordert, wenn er von einem solchen Ausgang her beurteilen soll, ob, inwieweit und in welchem Sinne es dem Autor ernst ist.

Am stärksten hat die Kritik den Hebel bekanntlich an *Frank V., Oper einer Privatbank* angesetzt. Dafür sollen zwei Beurteilungen Zeugnis ablegen:

In *Frank V.* verharmlost er die ohnehin schon parodistisch angelegte Brechtsche *Dreigroschenoper* zum kabarettistischen Ulk, in den *Physikern* zäumt er die Probleme um die Atomforschung mit makabren Witzen auf. Dürrenmatt stülpt sich und seiner Dramatik die Clowns-
maske auf in der bitteren Einsicht, daß er die Probleme nur noch in ihrer Abstrusität darstellen, aber nicht einmal mehr einen Lösungsvorschlag machen kann. Der Grotesk-Ulk ist ihm bewußt unangemessenes ästhetisches Mittel für Vorgänge, die sich ästhetisch angemessen kaum noch formulieren lassen. Andererseits werden die Probleme durch die kabarettistische Komponente auch verkleinert.⁵⁸

In *Frank V.* hat Dürrenmatt die Groteske übersteigert. . . . Das Gesetz der Komödie ist die Übertreibung bis zu einem Punkt, wo bloß noch der Jux übrigbleibt. . . . Dürrenmatts Gefahr ist die anarchische Farce um einer These willen.⁵⁹

Nach unseren bisherigen Überlegungen müßten wir sagen: Dürrenmatt will die Übertreibung, er will die Probleme in "ihrer Abstrusität" darstellen! Allerdings glaubte er sich von seinen Kritikern in seinem eigentlichen Anliegen nun doch mißverstanden und trat im Hinblick auf *Frank V.* aus seiner üblichen Reserve heraus (es ging ihm dabei vor allem um die Sterbeszene mit Böckmann):⁶⁰

Der verlogene Geist muß als Blasphemie erkennbar werden. Das ist nicht nur der Sinn, sondern auch die dramaturgische Notwendigkeit der Böckmannszene. Frank der Fünfte ist nur scheinbar die komischste Gestalt des Stückes, in Wirklichkeit ist er die fürchterlichste. . . . In der Böckmannszene stehen der unberechtigten Hoffnung, der unberechtigten Freiheit und dem unberechtigten Geiste die berechnete Hoffnung, die berechnete Freiheit und der berechnete Geist gegenüber. Frank wird vernichtet, nicht Böckmann. Von dieser zentralen Szene aus ist *Frank V.* zu beurteilen, wird das ganze Stück durchsichtig. Wer mich hier beim Wort nimmt, zu dem wird das ganze Stück zu sprechen beginnen. Wer mich in dieser Szene nicht versteht, versteht mich überhaupt nicht.

Damit ist nicht bewiesen, daß das Stück nicht erhebliche Schwächen haben könnte, doch bestätigt Dürrenmatts Verteidigung alles, was wir im Zusammenhang mit dem Sterben Ills in der *Alten*

Dame und dem Sterben von Henkershand im *Nächtlichen Gespräch* angeführt haben.

Dürrenmatt entschloß sich im übrigen, trotz seiner Enttäuschung mit der Wirkung *Franks V.* auf dem Wege der Verschlüsselung des Sinns fortzufahren. Im *Meteor* muß man noch genauer zusehen, um diesen zu erforschen: Der Literaturnobelpreisträger Schwitter möchte sterben und sieht den Tod als eine Wohltat an; im Unterschied zu Lazarus wird er aber gegen seinen Willen immer wieder zur Auferstehung gezwungen—gegen alle Regeln der Heilkunst. Die Mediziner sind schockiert, aber die Welt feiert seine Auferstehung, die Kirche versteht sie als ein Zeichen Gottes; ein Pfarrer, der endlich seinen gottseligen Glauben erfüllt sieht, stirbt getröstet an seiner Seite; ein Heilsarmeechor singt zum Schluß den Auferstehungschoral. Schwitter aber brüllt dazwischen: "Wann krepriere ich denn endlich?"⁶¹ Die Komödie ist voller Späße, grotesker Einfälle und urkomischer Situationen; das eigentlich Gemeinte aber ist so verfremdet, daß es nur noch vexierbildartig zu erfassen ist: Letzten Endes geht es auch hier um nichts anderes als um die Gnade des Sterbenkönnens und Sterbendürfens. Die Satire richtet sich dabei einerseits gegen den Hochmut der Medizin, wenn es um die Wahrheit ihrer anthropologischen Befunde geht, andererseits gegen einen allzu billigen, programmatisch formulierten Auferstehungsglauben.

Der Gang der Betrachtung dürfte gezeigt haben, daß all dies nicht in einem vergleichbaren Maße der Bezugspunkt Frischs ist. Zwar kommen auch bei ihm der Tod und Tote vor, aber man hat weniger Aussicht, das Ende wirklich zu erleben, z.B. beim *Homo Faber*, der vermutlich, aber doch nicht mit völliger Sicherheit, am Ende des Romans an einer Krebsoperation stirbt; in *Nun singen sie wieder. Versuch eines Requiems* geht es bei der Welt der Toten, die hier vorgestellt wird, weniger um einen Punkt "außerhalb"; es handelt sich mehr um ein "Ich stelle mir vor" (vgl. *Gantenbein*), um einen Versuch des Perspektivenwechsels, mit dessen Hilfe das Wesen des Menschen, seine Aufgabe und seine Möglichkeiten besser erschlossen werden sollen. Nach diesen Möglichkeiten und nach diesem Wesen sucht Frisch, während es bei Dürrenmatt im tiefsten Grunde als bereits bekannt und erkannt vorausgesetzt wird: es bedarf nur des Mutes, sich als das zu erkennen, was man letztlich ist. Wenn bei Dürrenmatt die Welt als gerichtet und überwunden erscheint, wenn es nur gilt, sie zu bestehen, dann muß sie bei Frisch erst einmal erschlossen, dann vielleicht gewonnen, vielleicht verändert, vielleicht überwunden werden. Es handelt sich

bei ihm eher um ein induktives Verfahren und Denken, bei Dürrenmatt dagegen mehr um ein deduktives. Auch Dürrenmatts neuestes Stück *König Johann. Nach Shakespeare* gibt seiner Überzeugung Ausdruck, daß die Struktur der Welt den Sieg der Vernunft verhindert. Dürrenmatt nennt es in seinen Prinzipien der Bearbeitung "ein Spiel unter Mördern." Es sei "ein böses Stück, ich bestreite es nicht, doch wird es von unserer Zeit bestätigt."⁶² Der Pessimismus Frischs muß da immer noch als relativer Optimismus erscheinen. Joachim Müller hat den Gegensatz zwischen den beiden Autoren schon vor Jahren (vor dem Erscheinen des *Gantenbein*, der *Biografie*, des *Meteor*, der *Wiedertäufer* und des *König Johann*) folgendermaßen charakterisiert:⁶³

Für Dürrenmatt wie für Frisch ist das Theater eine künstlerische Möglichkeit der Frage, die in der Mitte der Zeit geht. . . . Kann der im Schatten der selbstverschuldeten Endzeitlichkeit stehende Mensch noch ernstgenommen werden? Tiefgefährdet scheint er sich selbst ad absurdum zu führen. Hier nehmen die beiden Schweizer eine gegensätzliche Position ein. Für Frisch gibt es noch die existentielle Problematik des sich selbst treffenden Einzelnen, den auch die Farce des Versagens freiläßt. Dürrenmatt eliminiert den seriösen Helden, aber im paradoxen Spiel vermag der mutige Mensch die Welt zu bestehen, der Sündige darf noch auf Gnade hoffen . . . , der verzweifelte Protestant Dürrenmatt versperrt nicht den christlichen Ausgang, während man die ironische Gefäßtheit und den kassandrischen Ernst Frischs eher einem esoterischen Existentialismus zugeneigt annehmen möchte.

Der geistige Standort der beiden Dichter kommt hier zwar recht klar zum Ausdruck, doch verschiebt Müller bei Frisch den Akzent zu sehr auf das Private hin und von der Haltung des Engagements weg. Wenn er von "kassandrischem Ernst" bei Frisch spricht, so hört sich das an, als sei Frisch ein Fatalist, der es kommen sieht, wie es eben kommen muß. Gerade den Glauben an unentrinnbare Fügungen bekämpft Frisch aber heftig, wie am Schluß unserer Betrachtungen noch zu zeigen wäre. Wenn man das berücksichtigt, kommt das Gegensätzliche in den Positionen der beiden Dichter noch deutlicher heraus (auch wenn hier nicht etwa Dürrenmatt zum Fatalisten gemacht werden soll!).

Im Blick auf diese Positionen sollen nun noch die Entstehungsart der Werke der beiden Autoren und ihre Umarbeitungen beleuchtet werden. Auch darin müßte sich die Verschiedenheit ihrer Geistesart und Schaffensweise bis zu einem gewissen Grade erkennen lassen. Der Zahl nach sind die Versionen und Überarbeitungen Dürrenmatts mit denen Frischs durchaus zu vergleichen—sie genau auszuzählen wäre ein müßiges Spiel, zumal bei Frisch eine be-

stimmte Art von Vorstufen zusätzlich berücksichtigt werden muß. Bei Dürrenmatt haben wir vom *Mississippi* zwei Fassungen (1952 und 1956), zwei von *Ein Engel kommt nach Babylon* (1953 und 1957; dazu tritt als Vorstufe das—allerdings vernichtete—Fragment *Der Turmbau zu Babel*); ebenso gibt es zwei Fassungen von *Frank V.* (1959 und 1964). Bei den Hörspielen erfolgt in einem Falle eine Umarbeitung zu einer Erzählung (*Die Panne*, 1956), in einem anderen zu einer Bühnenfassung (*Herkules und der Stall des Augias*, 1954 und 1962-63). Von *Romulus der Große* sind vier Fassungen zu nennen (1949, 1957, 1961, 1964); dazu tritt die Neufassung des Dramas *Es steht geschrieben* (1947), mit dem Titel *Die Wiedertäufer* (1967)—insofern auffallend, als es sich um den bisher einzigen Fall handelt, in dem Dürrenmatt auf ein Werk nach so langer Pause zurückgreift.

Bevor wir uns dem *Romulus* und den *Wiedertäufern* zuwenden, ist ein Blick auf die erstgenannten Umarbeitungen von Bühnenstücken angebracht. Bei der zweiten Fassung des *Mississippi* haben wir im Hinblick auf die Sprache eine Dämpfung und Abmilderung der ursprünglich viel stärker überbordenden religiösen Metaphorik. Das Stück als ganzes war Dürrenmatt toll genug geraten, so daß eine Steigerung schwer möglich erschien—allerdings zeigt das hinzugedichtete Nachspiel schon deutlich die Tendenz zur Verstärkung des farcenhaften Charakters Dürrenmattscher Schlüsse: Die Vergifteten (*Mississippi* und *Anastasia*) stehen wieder auf, der erschossene Saint-Claude setzt sich an den Kaffeetisch, der Minister erscheint im Fenster und wird von *Anastasia* umarmt usw.—theatralisch effektiv und verfremdend zugleich, von der Deutung her höchstens als eine Demonstration der Unveränderbarkeit des Menschen und der Welt verstehbar, denn sie sind alle, wie sie waren (*Anastasia* ist "eine Hure, die unverändert durch den Tod geht,"⁶⁴ ein starker Gegensatz zu der Figur des Alfred Ill). Dürrenmatt gelangte wohl selbst zu der Überzeugung, daß sich aus dem Stück etwas grundsätzlich anderes werden nicht mehr machen lassen: Eine Neufassung (1959) wurde bisher nicht gedruckt; interessanterweise zeigt das Filmdrehbuch von 1960 (mit Hans Schweikart) einen stärker ins Politische gewendeten Schluß (das Irrenhausmotiv mit dem Staatsanwalt, dessen fixe Idee es ist, die Welt zu ändern!). Man geht wohl nicht fehl, wenn man diese Änderung dem Einfluß des ganz anderen Mediums Film zuschreibt. Für das Theater wäre damit nichts gewonnen worden.

Bei der Neufassung des *Engels* (1957) handelt es sich im großen und ganzen um eine Straffung, um eine bessere Verknüp-

fung der Akte und um eine bessere Motivierung, vor allem um eine Klärung der Rolle des Bettlers Akki—alles Änderungen, die auch im Hinblick auf die Bühnenwirkung von Belang sind. Ähnliches gilt für die Neubearbeitung von *Frank V.* (1964; Dürrenmatt war an der Inszenierung für die Aufführung in Bochum beteiligt, die dann vor der Premiere abgebrochen wurde). "Aus der 'Oper' wurde eine Komödie,"⁶⁵ sagt Dürrenmatt selbst in seinen "Richtlinien der Regie." Damit ist wiederum die Richtung Dürrenmattscher Umarbeitungen angedeutet. Sie soll hier noch am *Romulus* und den *Wiedertäufern* konkretisiert werden.

Im Vergleich mit der Urfassung von 1949 bekommt in der Fassung von 1957 die Gestalt des Romulus zunächst dadurch stärkeres Gewicht, daß er sich seiner Tochter Rea gegenüber zu den Prinzipien der stoischen Philosophie bekennt, die Furcht besiegt hat und sich aufs Sterben vorbereitet ("Ich opfere Rom, indem ich mich selbst opfere").⁶⁶ Aber gerade das wird ihm verwehrt: Er darf nicht sterben, allerdings aus ganz anderen Gründen als Schwitter im *Meteor*; der Germanenführer Odoaker versetzt ihn in den Ruhestand (4. Akt). Sein früherer Entschluß wird also in farcenhafter Weise aufgehoben. Dürrenmatt nennt ihn in der Anmerkung zu den Fassungen von 1957, 1961, 1964 "einen gefährlichen Burschen, der sich auf den Tod hin angelegt hat; dies ist das Schreckliche dieses kaiserlichen Hühnerzüchters, dieses als Narren verkleideten Weltenrichters, dessen Tragik genau in der Komödie seines Endes, in der Pensionierung liegt, der dann aber—und nur dies macht ihn groß—die Einsicht und die Weisheit hat, auch dies zu akzeptieren" (S. 78). Wiederum ist hier das Grundanliegen Dürrenmatts ernst, denn es geht um den Menschen "als das tausendfach besudelte Opfer der Macht" (S. 58) und für Romulus geht es um das Schwerste, nämlich es ohne das heroische Opfer auszuhalten. Pensionierung ist nichts Heldenhaftes! Damit hat die Geschichte ihre "schlimmstmögliche Wendung" genommen, sie ist zur Komödie geworden.⁶⁷ Es ist bezeichnend, daß die Fassungen von 1961 und 1964 an dieser Konzeption nichts mehr ändern. Änderungen haben hier offensichtlich nur den Zweck, eine bessere Bühnenwirkung zu erzielen. Im wesentlichen handelt es sich um Kürzungen, gelegentlich um eine neue farcenhafte Pointe: So zeigt in der Fassung von 1964 Odoaker nach dem Eintritt in den Palast Romulus nicht nur seine Hosen als germanische Neuheit, sondern auch die sie haltenden Hosenträger. Das Problem war schon mit der Fassung von 1957 erledigt—die Bühnenwirksamkeit eines Stückes ist jedoch immer noch steigbarer!

Nun zu den *Wiedertäufern*: In der Fassung *Es steht geschrieben* von 1947 sterben die Täufer Knipperdollinck und Bockelson am Rad; nach landläufigen Vorstellungen hat damit das Blutregiment, die Güter- und Weibergemeinschaft in Münster ihr wohl gerechtes, aber doch schlimmes Ende gefunden. Knipperdollinck steht hier im Vordergrund; am Rad sterbend erlebt er die Gnade Gottes. *Die Wiedertäufer* von 1967 zeigen ebenfalls Knipperdollincks Tod am Rad; dagegen wird Bockelson, der von Dürrenmatt aus einem Schneidergesellen in einen Schauspieler verwandelt wurde, beim Bischof als solcher angestellt. Dieser fühlt sich dem Komödianten gegenüber verwandt als Komödienfreund,⁶⁸ und alle, voran der Kardinal, bewundern Bockelson, weil er "komödiantisch bis zum Exzeß" ist (S. 61). Das Anliegen des Stückes wird allerdings erst vom Schluß her ganz deutlich, wo der alte Bischof erschüttert erkennt, daß der "Begnadete gerädert, der Verführer begnadigt" ist (durch die irdischen Instanzen) und resignierend feststellt: "Diese unmenschliche Welt muß menschlicher werden. Aber wie? Aber wie?" (S. 94-95). Dürrenmatt glaubt nicht an die Möglichkeit einer solchen Humanisierung durch den Menschen selbst; das Stück hat für ihn mit dem Triumph des Komödianten seine "schlimmstmögliche Wendung" genommen (S. 102), stellvertretend gewissermaßen für die menschliche Komödie insgesamt: "Bockelson ist ein Thema jeder Macht: Ihre Begründung durch Theatralik" (S. 108). Eine Sinndeutung von dieser Klarheit ist für *Es steht geschrieben* noch nicht möglich; gleichzeitig ist es aber bezeichnend für Dürrenmatt, daß er den Sinn der neuen Fassung durch noch groteskere Mittel stärker verfremdet. Dafür mag ein Beispiel genügen. 1947 will Knipperdollinck—trotz des Freispruches durch den Täuferkönig Bockelson—in seinem Verließ bei seinen Ratten und seinem Gott bleiben;⁶⁹ in den *Wiedertäufern* lobt er Gott auf noch weit befremdlichere Weise: "Diese wunderbaren Wanzen! Diese herrlichen Flöhe! Gott sei gepriesen, ich kratze mich andauernd" (S. 66). Mag dies nun Ärger oder Gelächter bei Kritikern und Zuschauern hervorrufen, es zwingt sie jedenfalls zur Reflexion, ermöglicht ihnen Abstand und verhindert ihre unmittelbare Identifikation mit dem Bühnengeschehen (S. 105). Hier ist Dürrenmatt formal noch immer Brechtschüler, auch wenn er ihn übersteigert. Seine Absicht ist ohnehin verschieden: Es geht ihm in den *Wiedertäufern* darum, das "alte Spiel bewußter . . . noch einmal durchzuspielen" (S. 109) und "das Rätsel an Unheil," die Welt, zu zeigen, wie sie in ihrem Elend und ihrer Verworfenheit auf Gottes Gnade angewiesen bleibt.

Die Umarbeitungen und Neufassungen bei Frisch sind von anderer Art und Bedeutung. Wesentlich dabei ist auch, daß ihm—im Unterschied zu Dürrenmatt—die aktive Theaterleidenschaft fehlt:

Ich habe nie Regie geführt. Ich kann dem Schauspieler nichts vormachen. . . . Eigentlich bin ich bei den Proben nur dabei, um das Handwerk zu lernen, immer in der Hoffnung auf das nächste Stück.⁷⁰

Die Gründe für Änderungen sind bei ihm wohl auch deshalb weniger theaterbezogen. Sie beschränken sich außerdem nicht auf die Bühnenstücke. Man sollte überhaupt bei Frisch weniger von alten und neuen "Versionen" sprechen, sondern mehr von Stufen und Phasen der Entstehung und Vollendung, über den Weg vom Gedanken, vom ersten Entwurf, von der Skizze bis zum ausgereiften Werk.⁷¹ Dürrenmatt scheint es vergleichsweise schneller möglich zu sein, seine Gegenstände zu wechseln und zu verlassen; bei Frisch hat man den Eindruck, daß ein Plan länger durchgehalten werden muß, daß er ausreifen muß, auch daß er immer wieder neu versucht werden muß. Daß es bei ihm meist auf das gleiche Thema hinausläuft, hängt mit seiner oben skizzierten Geisteshaltung zusammen. Es geht dabei viel weniger darum, die "schlimmstmögliche Wendung" zu finden, als vielmehr um den Abschluß einer Versuchsreihe, an deren Ende das Spiel immer neu beginnen könnte. Da er keinen "archimedischen Punkt" besitzt (was man natürlich bei Dürrenmatt auch nur betont cum grano salis sagen kann), probiert er die Möglichkeiten des Menschen als eines ihm noch unbekannten Wesens durch.

Versuchen wir zunächst, die Bedeutung der Umarbeitungen im Gesamtwerk im Hinblick auf ihre Zahl und Häufigkeit zu erfassen. Hier ist die Rolle der Skizze und des Skizzenhaften zu erwähnen:

Die Skizze hat eine Richtung, aber kein Ende; die Skizze als Ausdruck eines Weltbildes, das sich nicht mehr schließt oder noch nicht schließt; als Scheu vor einer förmlichen Ganzheit, die der geistigen vorausseilt und nur Entlehnung sein kann.⁷²

Damit bezeichnet Frisch selbst die Richtung und Art seines Schaffens am besten. Es läßt sich leicht feststellen, daß das Gesamtwerk zu großen Teilen und in vielen Aspekten schon in nuce in den Gedankensplittern, Aufzeichnungen und Skizzen des *Tagebuchs* 1946-49 vorgegeben ist. Bevor wir davon einiges im Hinblick auf einzelne Werke näher bezeichnen, muß sich unsere Aufmerksamkeit der Tagebuchform selbst zuwenden, die ja dem Hang zum Skizzenhaften entspricht. Auch das *Tagebuch* 1946-1949 hat Vorstufen in Gestalt der *Blätter aus dem Brotsack*, den Aufzeich-

nungen des Soldaten Frisch (1940), und dem *Tagebuch mit Marion* (1947), dessen Erweiterung das große Tagebuch (1950) ist. In dichterischer Form findet die "Tagebuchidee" ihre Fortsetzung etwa in *Stiller*, Teil I (Stillers Aufzeichnungen im Gefängnis mit den Erzählungen des Ludwig Anatol Stiller) und im *Homo Faber*, der eine Art Tagebuch im Rückblick darstellt. Nebenbei sei hier auch der Roman *J'adore ce qui me brûle oder Die Schwierigen* (1943) erwähnt, für den als Vorstufe der 1934 erschienene Erstlingsroman *Jürg Reinhart* zu gelten hat, der in gekürzter Form ein Teil der Fassung von 1943 wurde. Eine spätere Fassung von *Die Schwierigen* erschien 1957.

Eine Vorstufe zum *Stiller* (1954) ist in dem Hörspiel *Rip van Winkle* (1953) zu erblicken, das gleichsam das Identitätsproblem des Romanes schon vorstellt; in diesem taucht das Hörspiel in Form einer der Erzählungen Stillers wieder auf. Außerdem stellt beispielsweise die Skizze "Schinz" im *Tagebuch*,⁷³ mit der Erzählung von der Ichspaltung eines Rechtsanwalts beim Winterspaziergang im Wald und der Auflehnung gegen seine bürgerliche Existenz, eine Vorstudie und Vorstufe zum *Stiller* dar, die im Roman selbst ein Seitenstück in der "Geschichte von Isidor" erhält; beide Geschichten führen andererseits sehr deutlich auf die Öderlandproblematik hin.

Blicken wir auf die Bühnenstücke, so fällt auf, daß meist mehrere Fassungen existieren: *Die Chinesische Mauer* (1946 und 1955); das Hörspiel *Biedermann und die Brandstifter* (1953) und die Bühnenversion 1957-58 (mit dem Epilog für die deutsche Uraufführung in Frankfurt 1958);⁷⁴ der *Graf Öderland* mit seinen drei Bühnenfassungen (1951, 1956 und 1961; dazu trat 1968 eine Fernsehfassung). Für die frühen Stücke (*Santa Cruz*, *Nun singen sie wieder*, *Als der Krieg zu Ende war*) sind keine Zweitfassungen vorhanden, doch lassen sich auch hier Vorformen oder parallele Tagebucheinträge feststellen: Die drei Entwürfe zu einem Brief nach Deutschland, der Eintrag Pfannenstiel (an der Kiesgrube vor der Erschießung), eine Reflexion über den Terror als Hinweise auf *Nun singen sie wieder*, die Geschichte vom russischen Oberst und der Nachtrag dazu als Hintergrund von *Als der Krieg zu Ende war*. Auch für den *Biedermann* existiert eine erzählerische Vorstufe im Tagebuch in Gestalt der "Burleske," für den *Öderland* gar eine ganze Prosaversion.⁷⁵ Diese und die Änderungen in den Bühnenversionen des *Öderland* sollen etwas eingehender besprochen werden, daran anschließend noch *Andorra* als Beispiel für das

Herauswachsen eines Bühnenstücks ausschließlich aus Einträgen und Vorformen im *Tagebuch*.

Der *Graf Öderland*, den wir weiter oben mit Dürrenmatts *Mississippi* verglichen haben, hat die ersten erfaßbaren Ansätze in Tagebucheintragungen von 1946.⁷⁶ Hier wird (in Anlehnung an Zeitungsberichte) von einem Hellseher berichtet, der einen Verschollenen aufspüren hilft (einen Professor, der ohne "Grund" verschwunden ist), und von einem Kassier, der nach Jahren ehrbaren Daseins seine gesamte Familie mit einer Axt erschlägt (ohne erfaßbaren Grund). Das erste Motiv wird an bedeutsamer Stelle in die späteren Fassungen eingebaut (die Frau des Staatsanwalts läßt nachforschen; der Hellseher erfaßt bruchstückweise die Motive des Ausbruchs des Staatsanwalts). Das zweite Motiv ist der Keim für die Entfaltung der Geschichte vom Ausbruch des Kassiers wie des Staatsanwalts aus der von ihnen als erstickend und seelentötend empfundenen Welt der Ordnung. Als drittes Motiv erscheint das der politischen Gewalt, im Tagebucheintrag von 1946 über den Kassier zunächst noch ganz andeutungsweise als Frage an die Schweizer Landsleute angehängt ("Warum reden wir so viel über Deutschland?"). Es fehlt zunächst noch die verbindende Fabel; sie wird gefunden in dem archaischen Märchenmotiv vom Grafen Öderland (wohl Frischs eigene Erfindung), der mit der Axt durch die Welt zieht, um den Armen zu helfen und sie zur Gewalt zu verführen, sie aber dann zu verraten und im Stich zu lassen. "Eure Skizzenkunst! Ihr spielt mit dem Versprechen eines Ganzen, das kommen soll und das Ihr in der Tat nicht leisten könnt!" läßt Frisch eine seiner Gestalten im *Tagebuch* sagen.⁷⁷ Das ist bezeichnend für Frischs eigene Angst, "niemals an ein Ziel zu gelangen," aber es ist auch sehr charakteristisch für seine Schaffensweise, wie er im Falle *Öderland* sein "Versprechen" einlöst und "ans Ziel gelangt." Die Prosaszenen von 1946 enthalten schon wesentliche Elemente: Graf Öderland im Walde bei den Köhlern (mit dem Axtmotiv); den Kassier (als "grundlosen" Mörder mit Hilfe einer Axt) in der Zelle und die Meldung vom "grundlosen" Verschwinden des Oberrichters (in den späteren Versionen des Staatsanwalts); das Arbeitszimmer des verschollenen Oberrichters und die Befragung des Hellsehers aus dem Kabarett durch die Gattin und ihren Liebhaber, den Rechtsanwalt Dr. Hahn; die anarchische Szene mit den Köhlern im Wald; die Wirkung der Untaten Öderlands auf die Gesellschaft; das Motiv des Entrinnenwollens mit Hilfe einer Jacht. Unklar ist

noch das Motiv der Gewalt im eigentlich politischen Sinne und die Übertragung der Öderlanduntaten auf den Zivilisationsbereich. Das "politische" Motiv kündigt sich allerdings schon sehr deutlich am Schluß der 7. Prosaszene in Form von Radiomeldungen an (Unruhen in Palästina, weil jüdischen Einwanderern die Einreise verweigert wird; Negerunruhen in den U.S.A.).

Das eigentliche Problem lag nun für Frisch darin, dem Fall Öderland eine politische Relevanz zu verleihen und ihn über die private Sphäre hinauszuhoben, bzw. beides zu verbinden und in einen politisch-gesellschaftlich logischen Schluß einmünden zu lassen. Darum hat Frisch in drei Fassungen gerungen. Die zweite Bühnenfassung von 1956 wurde nicht mehr veröffentlicht. Nach der Erstaufführung dieser Fassung "hat der Verfasser das Aufführungsrecht in jeder Fassung gesperrt. Der vorliegende Text, entstanden im Februar 1961, ist als endgültige Fassung zu betrachten."⁷⁸ Was wurde nun geändert? Der Schluß der Fassung von 1951 läßt das Geschehene zu sehr als Verwechslung von Traum und Wirklichkeit erscheinen. Die Schüsse Öderlands auf seine Gattin und Dr. Hahn bleiben ohne Wirkung; andererseits gelingt es dem Grafen, sich aus dem Fenster zu Tode zu stürzen; die Gattin und Dr. Hahn werden tatsächlich zur Exekution abgeführt, und der Aufruhr in der Residenz erscheint als wirklich geschehen—insgesamt also ein wenig überzeugender und schlüssiger Ausgang. Es ist übrigens bezeichnend, daß Dürrenmatt in seiner Kritik an dieser Fassung des *Öderland*⁷⁹ sich weniger an diesen Unstimmigkeiten stößt als an der Frage, ob Öderland als eine "Gestalt der Apokalypse" überhaupt je eine befriedigende Bühnenfigur werden könne. Er will die Moritat aber als einen "raffiniert ausgestatteten Theaterspektakel . . . mit großen dichterischen Stellen" gelten lassen—dies mußte Dürrenmatt natürlich gefallen. Offensichtlich hat sich Frisch von dieser Kritik anregen lassen, vermutlich nicht zuletzt durch die Bemerkung Dürrenmatts, das Stück bleibe "im Privaten stecken." Hierin liegt ja das eigentliche Problem.

In Beziehung auf den Schluß ging nun allerdings auch der zweite Anlauf 1956 fehl: Der Staatsanwalt verurteilt die Macht und verurteilt sich selbst zum Tode—offensichtlich in Parallele zu Schillers *Räubern*, die für den jungen Frisch ein starkes Erlebnis gewesen waren. Dies konnte den Schluß—obwohl er nun politisch relevanter war—keinesfalls stimmiger machen, da Öderland für seinen Ausbruch aus der gesellschaftlichen Ordnung nicht das Motiv erlittenen und zu sühnenden Unrechts hat wie Karl Moor. Karasek formuliert das folgendermaßen:⁸⁰ "Dieser Schluß eines

hochpolitischen Heldendramas von Hybris, Einsicht und Selbstverurteilung hat sowohl die Parabel wie die privaten Anfänge der motivlosen Tat vergessen." Der Schluß erscheint hier also noch weniger akzeptabel als bei der ersten Fassung. Deshalb sperrte Frisch die Aufführungsrechte. Es ging ihm zwar nicht um jeden Preis um die schlimmste, aber um die logischste und stimmigste "Wendung der Geschichte." Die konsequent durchgeführte "Versuchsreihe" hieß nun: Ausbruch aus der toten Ordnung in die Freiheit der Anarchie; diese führt zu Gewalttaten und dann zum Konflikt mit der bestehenden Ordnung und Macht, die zwar überwunden wird, aber gleichzeitig zur Übernahme der Macht und zur Wiederherstellung der einst als erstickend empfundenen Ordnung zwingt. "Wer, um frei zu sein, die Macht stürzt, übernimmt das Gegenteil der Freiheit, die Macht, und ich verstehe Ihren persönlichen Schreck vollauf," sagt der Präsident zu Öderland, als er diesen vor die Wahl stellt, als Mörder gerichtet zu werden oder die Regierung zu bilden.⁸¹

Die Frage, die hier nicht ganz eindeutig entschieden wird, nämlich ob es sich um einen Albtraum oder um Wirklichkeit handelt, ist angesichts der inneren Logik ohne Bedeutung. Um einen Komödienschluß im Dürrenmattschen Sinne handelt es sich jedenfalls nicht, sondern um eine politische Parabel ersten Ranges. Von Frischs Lehrmeister Brecht weicht sie insofern ab, als sie den Automatismus politischen Geschehens stärker auf die psychologischen und damit individuellen und "privaten" Wurzeln (nicht so sehr auf die kollektiven also) zurückführt. Die "Weichenstellung" im persönlichen Bereich erscheint als entscheidend, der Spielraum der Freiheit erheblich größer, als dies bei Brecht zu erwarten wäre. Das Stück bleibt aber—und damit steht Frisch Brecht vielleicht näher als Dürrenmatt—ein Aufruf zur Besinnung, zur rechten Gestaltung menschlichen Daseins auch im politischen Bereich, selbst wenn keine Lösung angeboten wird. Bei Dürrenmatt wäre ein solches Thema auf der Bühne eher als die Enthüllung menschlichen Narrenspiels, dem nicht beizukommen ist, gestaltet. In diese Richtung geht gerade der *Mississippi* als eine in vielen Punkten vergleichbare Gestaltung Dürrenmatts.

Auf jeden Fall verdeutlicht der *Öderland*, in seiner letzten Fassung vor allem,⁸² gleichzeitig Frischs ideologiefreies Engagement an die Politik und seine Suche nach dem wahren Sein des Menschen; die Entstehungsweise des Werks mit seiner Entfaltung des ideellen Keims spiegelt dabei die Geisteshaltung und Schaffensart deutlich wieder. Wenn Frisch die letzte Fassung als endgültig

bezeichnet, so ist daran kaum zu zweifeln, weil hier—anders als bei Dürrenmatt—die Frage eines noch komödiantischeren Schlusses und noch größeren Theatereffektes nicht ins Spiel kommen kann. Frisch hat hier die Form des Bühnenstücks mit Öffnung des privaten Bereichs in den politischen Raum hinein verwirklicht, wie sie mit *Andorra* ihren vorläufigen Schlußpunkt gefunden hat.

In diesem Zusammenhang kann es sich natürlich nicht um eine Deutung von *Andorra* im ganzen handeln; es soll vielmehr gezeigt werden, wie sich das ausgereifte Werk im Tagebuch vor langer Hand vorbereitet. Auch hier gilt Frischs Wort von seinem "Hang zum Skizzenhaften" und der Form, die "nur vorläufig sein kann," solange "eine ganze Antwort fehlt."⁸³ Gerade im Hinblick auf *Andorra* handelt es sich aber wohl gar nicht darum, "ganze Antworten" zu geben, sondern mehr um eine Entwicklung von Frageansätzen zur vollgültigen Formulierung einer zentralen Frage.

Schon eine sehr frühe Tagebucheintragung läßt das Andorramotiv und den Bezug auf die Schweiz anklingen⁸⁴ ("Ein Andorraner, der Geist hat und daher weiß, wie sehr klein sein Land ist, . . . hat eine lebenslängliche Angst, daß er die Maßstäbe verliere." Und: "Die andorranische Angst, Provinz zu sein." Oder es ist von einer reichen Andorranerin mit "Anfällen von schlechtem Gewissen" die Rede). Eine Verbindung mit dem Problem des Vorurteils läßt sich dann zum ersten Male bei dem Bericht über Pedro (S. 26-29) und "seine Rolle im andorranischen Geistesleben" erkennen: Die Andorraner nennen ihn "Mistfink," und er ist ihnen "verhaßt"—ein Vorurteil, das weitgehend auch die Tagebuchfigur Marion (= Frisch?) teilt, bis ihm die Begegnung mit Pedro die Augen öffnet. Wenig später erfolgt dann die Fortführung dieser Ansätze in Form einer Reflexion mit dem Titel "Du sollst dir kein Bildnis machen" (S. 31-34)—eine für Frisch wesentliche, die biblische Aussage ausdeutende und gleichzeitig säkularisierende Interpretation des zweiten Gebots. Sie geht dahin, daß die Liebe den Menschen "aus jeglichem Bildnis" befreit, daß man sich ein solches Bildnis macht, wenn man das Geheimnis, das der Mensch darstellt, auszuhalten müde geworden ist ("das ist das Lieblose, das ist der Verrat") und daß der "andere . . . der Spiegel unseres erstarrten Menschenbildes, unser Erzeugnis, unser Opfer" ist. Die entscheidende Stufe wird bald darauf in der Skizze vom "Andorranischen Juden" erreicht (S. 35-37). Bis dahin fehlt noch das Motiv des Mitmenschen, den man für einen Juden hält, ebenso auch die Ausweitung des "Bildnismotivs" über den privaten oder begrenzt-gesellschaftlichen Bereich hinaus. Jetzt treten die Begriffe "Vater-

land" und "vaterlandsloser Jude" zusammen mit dem Problem des zwischenmenschlichen Verhältnisses in einer größeren Gemeinschaft neu hinzu, auch schon der grausame Tod des Findelkinds, als welches sich der Jude herausstellt—ohne die näheren Umstände dieses Todes allerdings.

Der Erzählung folgt die Deutung:

Du sollst Dir kein Bildnis machen, heißt es, von Gott. Es dürfte auch in diesem Sinne gelten: Gott als das Lebendige in jedem Menschen, das, was nicht faßbar ist. Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlaß wieder begehen—Ausgenommen wenn wir lieben.

Frisch bekannte gegenüber Bienek:⁸⁵

Erst nach Jahren, nachdem ich die erwähnte Tagebuchskizze mehrere Male vorgelesen hatte, entdeckte ich, daß das ein großer Stoff ist, so groß, daß er mir Angst macht, Lust und Angst zugleich—vor allem aber, nachdem ich mich aus meinen bisherigen Versuchen kennengelernt hatte, sah ich, daß dieser Stoff mein Stoff ist. Gerade darum zögerte ich lang, wissend, daß man nicht jedes Jahr seinen Stoff findet. Ich habe das Stück fünfmal geschrieben, bevor ich es aus der Hand gab.

Das Bühnenstück *Andorra* (1961) vollzieht dann endgültig die Verbindung des privaten mit dem politischen Bereich, indem es den Tod Andris mit der politischen Bedrohung des Kleinstaats von außen, durch die "Schwarzen," in Zusammenhang bringt. Das Bildnismotiv als Kern bleibt erhalten, doch ergeben sich noch einige, nicht unwesentliche Änderungen. Die "Andorraner eines freieren und fortschrittlichen Geistes" der Tagebuchskizze existieren nicht überzeugend im Bühnenstück. Das gilt auch für Andris' Vater, der sich so lange nicht zur Wahrheit durchringen kann; der Amtsarzt ist ein scheinliberaler Nationalist; höchstens der Pater verkörpert diesen Typ, doch ist er von vorneherein religiös geprägt. Bezeichnenderweise ist er der einzige, für den der Schluß der Skizze wirklich gilt: "Die Andorraner aber, sooft sie in den Spiegel blickten, sahen mit Entsetzen, daß sie selber die Züge des Judas tragen, ein jeder von ihnen." Deshalb wiederholt er nach dem 7. Bild vor der Zeugenschanke das zentrale Motiv:⁸⁶ "Du sollst dir kein Bildnis machen . . . auch ich habe mir ein Bildnis gemacht von ihm, auch ich habe ihn an den Pfahl gebracht." Die anderen sehen an der Zeugenschanke nicht sich selbst im Spiegel, um dann zu erschrecken, sondern sie suchen nur ihre Rechtfertigung; dies ist psychologisch, historisch und politisch wahrer. Vom "didaktischen" Zweck des Stückes her gesehen, heißt es aber auch, daß sich nunmehr die Zuschauer im Spiegel erblicken sollen; damit

ist der Gedanke der Tagebuchskizze und des weiter oben zitierten Eintrags in verwandelter und bühnengerechter Form wieder aufgenommen.

Die Frage des Autors an die Zeitgenossen ist jetzt vollgültig formuliert; die Frage der Theaterwirkung, bzw. ihrer Verstärkung wird Frisch sicherlich nicht mehr zu Änderungen bewegen—wenn auch das Stück im Ausland nicht durchweg erfolgreich war (z.B. in New York, 1963). Aus der Sicht Frischs liegt es gar nicht in der Macht des Autors, mehr zu tun, als eine Frage an das Publikum vollgültig zu formulieren. Ihm geht es darum, die Frage so zu stellen, daß die Zuschauer ohne eine Antwort nicht mehr leben können, doch müssen sie sich diese Antwort selbst geben. Das Theater hat dabei für ihn die Funktion des Probens und Erprobens von Fragestellungen. Dies erlaubt es ihm gleichzeitig, sich von einer "Dramaturgie der Fügung,"⁸⁷ die den Verlauf der "fiktiven Geschichte" ebenso wie den der wirklichen Geschichte als den einzig möglichen unterstellen möchte, zu befreien. Dieses Offensein läßt ihn in *Andorra* wie in der *Biografie* von dem Glauben abrücken, daß es so habe unbedingt kommen und verlaufen müssen, und führt ihn zum Glauben an eine "Dramatik der Permutation." Damit steht er gewiß entschiedener als sein Landsmann Dürrenmatt in der Nachfolge Brechts, aber in Fortführung eines entideologisierten Brechtschen Erbes. Dürrenmatt dagegen scheint es auf dem Theater nicht um Änderung im menschlichen Daseinsbereich, um Permutation zu gehen, sondern um Varianten der menschlichen Existenz, in denen die schlimmstmögliche Wendung geprobt wird. Freilich erscheint bei ihm dieses Spiel wiederum aufgehoben in dem, was wir als "getroste Verzweiflung" bezeichnet haben. Frischs immer noch vorhandene "bedingte Hoffnung" ist andererseits dadurch begründet, daß ihm der Mensch als ein "offenes," nicht von vorneherein durch Schicksal, Vorsehung und Fügung festgelegtes Wesen erscheint; dieser Mensch darf sich weder bei der Vorstellung beruhigen, noch durch sie bedrücken lassen, daß "beispielsweise Hitler zum deutschen und europäischen Schicksal" werden mußte.⁸⁷

Haben sich uns Geisteshaltung, Werk und Arbeitsweise der beiden Schweizer Dichter als in den Grundlinien in mancher Beziehung recht verschiedenartig dargestellt, so muß die Betrachtung an dieser Stelle den Blick auf das Gemeinsame lenken: Auch wenn Dürrenmatt fast keine Hoffnung sieht ("die Welt in den Händen einer verrückten Irrenärztin"), so bleibt das letzte Wort eben doch einer höheren Instanz vorbehalten. Wie Frisch bleibt also auch er letztlich offen. Selbst wenn man bezweifeln kann, ob

seine Unwiderstehlichkeit als Theaterdichter dem Publikum sein tieferes Anliegen immer genügend bewußt macht, so wird doch ein erheblicher Teil dieses Publikums im Gelächter von seinen Denk- und Gefühlszwängen befreit und, für gewisse Zeit wenigstens, in die Offenheit des Menschlichen entlassen. Deshalb wird man ihn als Dramatiker keinesfalls geringer als seinen esoterischeren, grüblerischeren, analytischeren Zeitgenossen einschätzen dürfen. In einer Zeit, in der die Ideologien in Politik und Kunst starke Bastionen innehaben, übernimmt die Dichtung in den Werken der beiden Schweizer eine ideologiezersetzende Funktion. Frisch spricht auch im Geiste und Sinne Dürrenmatts, wenn er sein Streben als den Versuch kennzeichnet,⁸⁸

Kunst zu machen, die nicht national und nicht international, sondern mehr ist, nämlich ein immer wieder zu leistender Bann gegen die Abstraktion, gegen die Ideologie und ihre tödlichen Fronten, die nicht bekämpft werden können mit dem Todesmut des einzelnen; sie können nur zersetzt werden durch die Arbeit jedes einzelnen an seinem Ort.

ANMERKUNGEN

1. Max Frisch, "Autobiographie," in *Tagebuch 1946-1949* (Frankfurt am Main, 1965), S. 278.

2. Horst Bienek, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern* (dtv 291 [München, 1965]), S. 35.

3. Bei den Bühnenwerken müßte man an Stücke wie Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963), Martin Walsers *Der schwarze Schwan* (1964), Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965) denken, die Gegenwartsproblematik mit dem spezifisch deutschen Thema der "Vergangenheitsbewältigung" verbinden. Im Blick auf die neuen politischen Strömungen (außerparlamentarische Opposition usw.) hat man allerdings den Eindruck, daß wir bereits in eine neue Phase eingetreten sind. Literarisch im engeren Sinne hat diese neue Situation allerdings noch kaum Ausdruck gefunden.

4. Hans Bänziger (der Hubert Gignoux zitiert), *Frisch und Dürrenmatt* (Bern und München, 5., neu bearbeitete Auflage, 1967), S. 197.

5. Ibid., S. 209.

6. Ibid., S. 28.

7. "Autobiographie," *Tagebuch*, S. 277.

8. Ibid., S. 278.

9. Ibid., S. 279.

10. Ibid., S. 279.

11. Ibid., S. 281.

12. Es sei hier verwiesen auf die umfassenden Darstellungen von Hans Bänziger, *Frisch und Dürrenmatt*; Eduard Stäuble, *Max Frisch, Ein Schweizer Dichter der Gegenwart: Versuch einer Gesamtdarstellung seines Werks* (Amriswil, 3., erweiterte Fassung, 1967); Elisabeth Brock-Sulzer, *Friedrich Dür-*

renmatt: *Stationen seines Werks* (Zürich, 1960); Urs Jenny, *Dürrenmatt (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Band 6* [Velber, 1965]); Hellmuth Karasek, *Frisch (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters, Band 17* [Velber, 1968]); Monika Wintsch-Spiess, *Zum Problem der Identität im Werk Max Frischs* (Zürich, 1965). Gelegentlich verschwimmen hier allerdings in der Fülle des Dargebotenen die Konturen (auch etwa bei Hans Bänziger, der ja wertvolles dokumentarisches Material biographischer und sonstiger Art bringt).

13. Zitiert bei Hellmuth Karasek, *Frisch*, S. 91.

14. Hans Mayer, *Dürrenmatt und Frisch, Anmerkungen (Opuscula aus Wissenschaft und Dichtung 4* [Pfullingen, 3. Auflage, 1963]), S. 42 und 45.

15. *Ibid.*, S. 49.

16. Frisch, *Stiller* (Frankfurt am Main, 1954), S. 382-383.

17. *Ibid.*, S. 457.

18. *Ibid.*, S. 483.

19. Mayer, *op. cit.*, S. 50.

20. *Ibid.*, S. 45.

21. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein* (Frankfurt am Main, 1964), S. 103.

22. *Tagebuch*, S. 67.

23. Bienek, *Werkstattgespräche*, S. 30.

24. Wenn es erlaubt ist, diesen Begriff, der ja bei Goethe den Gegensatz von Begrenzung-Entgrenzung, Verselbstung-Entselbstigung usw. kennzeichnet, auf das polare Verhältnis von Individuum und Öffentlichkeit zu übertragen.

25. Michael Kustow, "No Graven Image—Some Notes on Max Frisch," *Encore* (Mai/Juni, 1962), S. 13-24; Biedermann wird dort auch als "a parody of a simulacrum of humanity" bezeichnet (S. 19-20).

26. Frisch, *Mein Name sei Gantenbein*, S. 30 u. 185.

27. Walter Jens, *Deutsche Literatur der Gegenwart: Themen, Stile, Tendenzen* (dtv 172 [München, 1964]), S. 126.

28. Das gilt allerdings nur dann, wenn man sich vorher mit Dürrenmatts Technik des Verhüllens und Verfremdens vertraut gemacht hat.

29. Friedrich Dürrenmatt, "Zu den Teppichen von Angers," in *Theaterschriften und Reden* (Zürich, 1966), S. 41.

30. Dürrenmatt, *Es steht geschrieben* (Basel, 1947), S. 61.

31. Ruth Blum, "Ist Friedrich Dürrenmatt ein christlicher Schriftsteller?" *Reformatio* (September, 1959), S. 535-539, hier S. 539.

32. Ludwig W. Kahn, *Literatur und Glaubenskrise (Sprache und Literatur 17* [Stuttgart, 1964]), S. 14.

33. Dürrenmatt, *Die Wiedertäufer* (Zürich, 1967), S. 107.

34. Dürrenmatt, "Fingerübungen zur Gegenwart," in *Theaterschriften*, S. 45.

35. Dürrenmatt, *Theaterprobleme* (Zürich, 1955), S. 48, und *Romulus der Große* (Zürich, neue Fassung 1964), S. 17.

36. Brock-Sulzer, *Dürrenmatt*, S. 48-50.

37. Frisch, *Andorra: Stück in zwölf Bildern*, in *Spectaculum 5* (Frankfurt am Main, 1962), S. 69-147.

38. Dürrenmatt, *Die Ehe des Herrn Mississippi*, in *Komödien I* (Zürich, 1957), S. 112-117 und 126-128.

39. Frisch, *Graf Öderland: Eine Moritat in zwölf Bildern* (Edition Suhrkamp 32 [Frankfurt am Main, 1961]), S. 31.

40. Dürrenmatt, *Die Ehe des Herrn Mississippi*, S. 147-148 u. 152-153.

41. Der Ringer Schmitz spielt den Geist Knechtlings, des Buchhalters, der wegen Biedermann Selbstmord begangen hat; vgl. Shakespeare, *Hamlet*, Akt II, Ende von Szene 2: "The play's the thing wherein I'll catch the conscience of the king."

42. Frisch, *Tagebuch*, S. 331: "Ich bin restlos überzeugt, daß auch wir, wäre uns der Faschismus nicht verunmöglicht worden durch den glücklichen Umstand, daß er von vornherein unsere Souveränität bedrohte, genauso versagt hätten, wenn nicht schlimmer zumindest in der deutschen Schweiz."

43. Frisch, "Der Autor und das Theater," in *Öffentlichkeit als Partner* (Edition Suhrkamp 209 [Frankfurt am Main, 1967]), S. 82 u. 87-88.

44. Frisch, "Büchner-Rede 1958," in *Öffentlichkeit als Partner*, S. 55.

45. Frisch, "Der Autor und das Theater," in *Öffentlichkeit als Partner*, S. 77-78.

46. Dürrenmatt, *Die Physiker* (Zürich, 1962), S. 77.

47. Vgl. Reinhold Grimm, "Parodie und Groteske bei Friedrich Dürrenmatt," in *Der unbequeme Dürrenmatt* (Basel, Stuttgart, 1962).

48. Vgl. Wilfried Berghahn, "Friedrich Dürrenmatts Spiel mit den Ideologien," in *Frankfurter Hefte*, 11. Jahrgang (1956), Heft 2, S. 100-106.

49. Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, S. 8 und 29. Vgl. E. Diller, "Dürrenmatt's Use of the Stage as a Dramatic Element," *Symposium*, XX, Nr. 3 (1966), S. 197-206.

50. Dürrenmatt, *Theaterprobleme*, S. 48-49.

51. Dürrenmatt, "Fingerübungen zur Gegenwart," in *Theaterschriften*, S. 45.

52. Dürrenmatt, *Der Besuch der alten Dame*, in *Komödien I*, S. 353.

53. Dürrenmatt, *Gesammelte Hörspiele* (Zürich, 1963), S. 237.

54. *Ibid.*, S. 108-109.

55. *Der Spiegel* vom 31.1.1966.

56. Urs Jenny in *Die Zeit* vom 27.9.1968.

57. Dürrenmatt, *König Johann. Nach Shakespeare* (Zürich, 1968), S. 94.

58. Marianne Kesting, "Dürrenmatt," in *Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur*, herausgeg. v. Hermann Kunisch (München, 1963).

59. Soergel-Hohoff, *Dichtung und Dichter der Zeit* (Düsseldorf, 1963), 2. Band, S. 855.

60. Dürrenmatt, "An die Kritiker Franks V.," in *Theaterschriften*, S. 351-352.

61. Dürrenmatt, *Der Meteor* (Zürich, 1966), S. 71.

62. Dürrenmatt, *König Johann*, S. 101.

63. Joachim Müller, "Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt als Dramatiker der Gegenwart," in *Universitas*, 17. Jahrgang (Juli, 1962), Heft 7, S. 725-738, hier S. 738.

64. Dürrenmatt, *Die Ehe des Herrn Mississippi*, S. 165.
65. Dürrenmatt, "Richtlinien der Regie," in *Komödien II und Frühe Stücke* (Zürich, 1963), S. 281.
66. Dürrenmatt, *Romulus der Große*, S. 53.
67. Dürrenmatt, *Die Physiker*, S. 82 und *Die Wiedertäufer*, S. 102 ("21 Punkte zu den 'Physikern'" und "Dramatische Überlegungen zu den 'Wiedertäufern'").
68. Dürrenmatt, *Die Wiedertäufer*, S. 53.
69. Dürrenmatt, *Es steht geschrieben*, S. 124.
70. Bienek, *Werkstattgespräche*, S. 33.
71. Es kann sich hier bei Frisch wie bei Dürrenmatt selbstverständlich nur um die Beschäftigung mit gedruckt vorliegendem Material handeln, nicht um den Versuch, die Arbeit "am Schreibtisch" zu belauschen; darauf könnte sich der Begriff der "Arbeitsweise" in einem engeren Sinne auch beziehen. Bei lebenden Dichtern wäre das ein wenig erfolversprechendes Unterfangen, doch wird der Einblick in die Manuskripte später einmal vielleicht neue Aufschlüsse geben.
72. Frisch, *Tagebuch*, S. 118-119.
73. *Ibid.*, S. 433-462.
74. Wenn Karasek, *Frisch*, S. 76, hier von einem "bloßen politischen Kabarett" spricht, so verkennt er wohl doch die Absicht: Im Wirtschaftswunderland, und auch bei der jüngeren Generation in Deutschland vor allem, war das Bewußtsein von den Zerstörungen (Untergang der "Biedermanns") im Jahre 1958 weitgehend verlorengegangen. Frisch wollte deshalb die Wirkung des Stückes—gemäß seiner didaktischen Absicht—steigern, indem er es stärker aktualisierte. Es sollte den Zuschauern zum Bewußtsein gebracht werden, daß nun alles wieder von vorne beginnen könne und daß man im Grunde nichts gelernt habe—Frisch verbindet damit natürlich die Hoffnung, das Publikum zur Selbstbesinnung und Einkehr zu bewegen. Vielleicht ist das eine vage Hoffnung, doch träfe das dann auch auf *Nun singen sie wieder* zu, wo die Mahnung der Toten zwar die Lebenden im Stück nicht erreicht, dafür aber das Publikum erreichen soll.
75. Frisch, *Tagebuch*, S. 142-150, 251-252, 254, 213-215, 220-221, 243-249, 72-113.
76. *Ibid.*, S. 23-25 u. 70.
77. *Ibid.*, S. 119.
78. Frisch, Vorbemerkung zu der in *Spectaculum 4, Moderne Theaterstücke*, Suhrkamp Verlag, erstmals veröffentlichten 3. Fassung (s. dort S. 136).
79. Dürrenmatt, "Eine Vision und ihr dramatisches Schicksal. Zu *Graf Öderland* von Max Frisch," in *Theaterschriften*, S. 259-260.
80. Karasek, *Frisch*, S. 55.
81. Frisch, *Graf Öderland*, S. 109-110.
82. In diesem Sinne ist die dritte Fassung viel weniger eine Rückkehr zu der "ursprünglichen Sage, zum Märchen von 'Öderland,'" wie Karasek meint (S. 55). Er übersieht, wie wenig der "politische Teil" in der Prosafassung entwickelt war. Interessanterweise stellt Frisch es in der oben angeführten

Spectaculum-Ausgabe (d. h. in der Vorbemerkung) den Regisseuren frei, ob sie das Bild V ("Hoch lebe der Graf"—Köhlerszene im Wald) streichen wollen. In diesem Fall soll dann Bild VI ("Lebenslänglich") als Einleitung zu Bild VIII ("Der Mörder hat Glück") genommen werden.

83. Frisch, *Tagebuch*, S. 122.

84. Ibid., S. 12-15.

85. Bienek, *Werkstattgespräche*, S. 32.

86. Frisch, *Andorra*, S. 108.

87. Frisch, "Schillerpreis-Rede, 1965," in *Öffentlichkeit als Partner*, S. 98-99.

88. Frisch, "Büchner-Rede 1958," in *Öffentlichkeit als Partner*, S. 55.